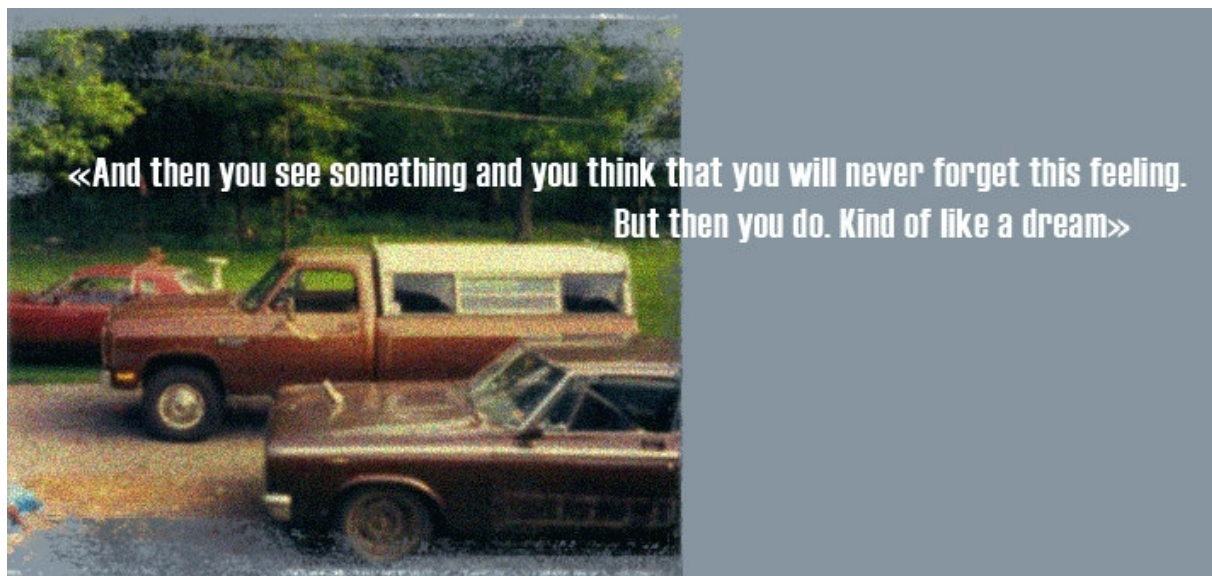


## ***”Avstand og Nærhet”***

***En postdramatisk lesning av teatertendenser i Oslo 2004-2006:***



***Masteroppgave i teatervitenskap.  
Avlagt høsten 2006 ved institutt for kulturstudier og orientalske språk.  
Universitetet i Oslo.  
Av Anette Therese Pettersen.***

## *Forord*

Man ankommer aldri en teaterforestilling fri for forventninger. Forventningene man har til forestillingen før den starter er ikke alltid i overensstemmelse med det faktiske møtet, som i sin tur ikke nødvendigvis blir stående som endelig tolkning av teateropplevelsen. Umiddelbart etter en forestilling vil inntrykkene være så mange at det kan være vanskelig å gjøre seg opp en mening om helheten. Gjennom bearbeiding av materialet i etterkant og anvendelse av begreper for å tolke og analysere en opplevelse kommer man fram til en lesning. Ofte endrer oppfatningen av forestillingen seg over tid. Jeg har opplevd forestillinger som jeg umiddelbart etterpå ikke har likt, som jeg har tolket og kommet fram til en analyse av. Men ettersom jeg ser flere forestillinger og utvider mine referansepunkter endrer også bildet av en tidligere opplevelse seg, og mitt første og eventuelt også andre inntrykk av den reevalueres. Jeg opplever å se nye sider ved en tidligere opplevelse, og ønsker å kunne gå tilbake til denne og oppleve den på nytt, hvilket ikke lar seg gjøre.

I kommunikasjonsprosessen med utøverne utvides mitt bilde på hva teatret kan være, og jeg får innblikk i andre tankemåter og andre universer.

Det er på bakgrunn av denne kommunikasjonsprosessen at denne oppgaven har kommet til. Opprinnelig skulle oppgaven omhandle queerteori og teaterpraksis, men jeg opplevde imidlertid at dette ikke ga rom for det jeg aller helst ville skrive om, nemlig tilskuerrollen. Jeg har sett over hundre forestillinger i løpet av arbeidet med masteroppgaven, og det er disse som danner et bakteppe for oppgaven. Det er også disse forestillingene som har ført til at jeg nokså sent i prosessen valgte å endre hele problemstillingen i oppgaven, og dermed også teoretisk og metodisk framgangsmåte.

Jeg vil takke veileder Anita Synnøve Hammer for gode råd og hjelp underveis. Stor takk til Reidun Pettersen og Josef Pettersen for uvurderlige støtte. Takk til korrekturlesere, språkvaskere og medtilskuere Julie Rognved Amundsen, Gunnhild Magnussen, Tone Ryg, Martin Jahr, Agnes Elisabeth Hildén Kittelsen og Marte Solbakken for å ha gitt av sin tid når jeg sto helt fast, og for massiv støtte. Ikke minst takk til Drive-In theater ved Claire de Wangen, Sons of Liberty, Black Box Teater og Torshovteatret for forestillinger og lån av bildemateriale.

## **Innholdsfortegnelse:**

Forord .....	2
Innholdsfortegnelse: .....	3
 Del 1: Metodisk framgang og teoretiske perspektiver .....	5
1.1. Innledning .....	5
1.2. Problemstilling. ....	6
1.3. Framgangsmåte: en metodisk tilnærming .....	7
1.4. Fabelen. ....	9
1.5. Tilskueren: passiv kulisse eller aktiv deltager? .....	10
1.6. Brecht – et vendepunkt i det dramatiske teatret, eller snarere en endring innenfor samme oppskrift? .....	13
1.7. Lehmann og det postdramatiske teatret. ....	16
1.7.1. Postdramatiske karaktertrekk.....	20
1.7.2. 'Parataxis' – eller ikke-hierarki; .....	21
1.7.3. 'Varme og kulde' eller 'nærhet og avstand.' .....	24
1.7.4. 'Fysikalitet.' .....	27
1.7.5. Konkret teater og overskridelse av fiksjonen. ....	28
1.7.6. 'Event/situasjon' .....	30
 Del 2: Forestillingsanalyse. ....	32
2.1.0. Lenz. ....	32
2.1.1. Introduksjon: beskrivelse av forestilling. ....	32
2.1.2. Postdramatiske karaktertrekk ved Lenz: .....	35
2.2.0. God hates Scandinavia.....	40
2.2.1. Introduksjon: beskrivelse av forestilling: .....	40
2.2.2. Postdramatiske karaktertrekk ved God hates Scandinavia.....	44
2.3.0. Drive-In theater.....	49
2.3.1. Introduksjon: beskrivelse av forestilling: .....	49
2.2.2. Postdramatiske karaktertrekk ved Drive-In theater:.....	52
 Del 3: Fusjon av teori og empiri. ....	58
3.1. Arven etter Brecht. ....	58
3.2. Postdramatiske trekk i norsk teater. ....	60
3.3. Hva var meningen? .....	67
3.4. Samfunnsrefs? .....	68

<b>3.5. Avstand og nærhet, og overskridelsen av vårt private rom. ....</b>	<b>76</b>
<b>3.6. Forestillingen som en samtale: er vi den stumme partneren? ....</b>	<b>79</b>
<b>3.7. Norsk postdramatisk teater?.....</b>	<b>83</b>
<b>3.7.1. Tradisjoner og brudd med disse. ....</b>	<b>84</b>
<b>3.7.2. Flere eksempler på det postdramatiske. ....</b>	<b>85</b>
<b>3.8. Avsluttende ord. ....</b>	<b>87</b>
 <b>Litteraturliste: .....</b>	 <b>89</b>
<b>Litteraturliste over oppslagsverk: .....</b>	<b>90</b>
<b>Internettreferanser: .....</b>	<b>91</b>
<b>Forestillingsliste: .....</b>	<b>91</b>
<b>Andre kilder: .....</b>	<b>92</b>

## *Del 1: Metodisk framgang og teoretiske perspektiver*

### *1.1. Innledning.*

I denne oppgaven har jeg ønsket å se på norsk teater for å se om, og eventuelt hvilke, postdramatiske teknikker som brukes. Siden jeg bor i Oslo vil det først og fremst være teaterforestillinger som har blitt spilt her som blir benyttet. I oppgavens første del vil jeg gjøre rede for mitt teoretiske utgangspunkt. Her vil jeg oversette og gjennomgå Hans-Thies Lehmanns oversikt over postdramatiske karaktertrekk. Jeg vil benytte Willmar Sauter, Jacquelin Martin og Hans-Georg Gadamer i mine metodiske framgangsmåter, og også deres teorier vil gjennomgå i første del av oppgaven. I tillegg vil jeg gjøre rede for Bertolt Brecht og hans teorier om et episk teater. Jeg har ønsket å se på teaterforestillinger som bryter med det konvensjonelle teatret, og da spesielt i forholdet til tilskueren. Teorien jeg presenterer i oppgavens første del danner bakgrunnen for tre postdramatiske forestillingsanalyser, hvor jeg anvender Lehmanns karaktertrekk. Disse analysene, samt forestillingspresentasjoner, kommer i oppgavens andre del.

I mine lesninger vil kommunikasjonen mellom tilskuer og utøver være et gjennomgangstema. Dette forholdet vil diskuteres i oppgavens tredje del, gjennom Lehmanns definisjoner av det postdramatiske teatret. I tillegg vil forholdet mellom det postdramatiske teatret og Brechts teaterteorier diskuteres i kapittel 3.1. Som en forlengelse av Brecht teaterteorier omkring et politisk teater vil jeg diskutere forestillingenes eventuelle samfunnskritiske holdning i kapittel 3.4. Videre vil jeg diskutere forholdet mellom tilskuer og utøver i mine forestillingseksempler, samt vise til andre eksempler hentet fra teaterscener i Norge i 2005 – 2006.

Jeg kommer til å veksle mellom termene *tilskuer* og *publikum*. Med førstnevnte sikter jeg til enkeltindividet, mens jeg med sistnevnte sikter til publikum som en samlet gruppe.

## 1.2. Problemstilling.

Oppgaven har en tredelt problemstilling: *Finnes det postdramatiske tendenser på norske teaterscener, og hvordan vil i så fall et begrepsapparat fungere på disse? Hvilken plassering har Bertolt Brechts teorier innenfor det postdramatiske teatret? Og: Hvordan forholder det postdramatiske teatret seg til tilskueren i forhold til det konvensjonelle, eller klassiske teatret?*

Teaterteoretiker Hans-Thies Lehmann har skrevet om det *postdramatiske teatret*. Jeg vil gjøre rede for hans teorier og begreper, og bruke disse for å belyse teatertendenser i norsk teater. Jeg vil anvende disse direkte på noen forestillinger som har funnet sted i Oslo det siste året, og da vil jeg spesielt vektlegge forholdet mellom tilskuer og utøver. Brecht ønsket seg en distansert tilskuer i sitt teater, noe som kom som et brudd med det borgerlige teatret i hans samtid, hvor tilskueren ideelt sett skulle leve seg inn i det som utspilte seg i scenerommet. Dette regnes som et brudd med det borgerlige teatret og en dramatisk tradisjon, men Lehmann hevder at dette ikke er tilfelle. Han mener at Brecht brøt med deler av den borgerlige tradisjonen, men ikke med den dramatiske. Også for Brecht forble fabelen det viktigste elementet i teaterforestillingen, noe det postdramatiske teatret bryter med. Derfor er det postdramatiske teatret et *post-Brechtiansk teater*, som fortsetter å være opptatt av tilskueren, men som tar avstand fra den politiske stilen og det rasjonelle aspektet.<sup>1</sup> Men stemmer dette? Eller finnes det likhetstrekk i det postdramatiske teatret i forhold til Brechts teorier?

For å svare på disse spørsmålene vil jeg anvende Lehmanns karaktertrekk i tre postdramatiske lesninger av norsk teater anno 2006. Gjennom disse ønsker jeg å se etter postdramatiske tendenser innenfor norsk teater, og hvorvidt det postdramatiske teatret er et brudd med Brecht eller ikke. Hva består bruddet i så fall av, og hvilke tradisjoner har vi eventuelt tatt med oss videre? Hvordan kan tilskueren, det være seg Brechts distanserte tilskuer eller den aristoteliske, nære tilskueren, forholde seg til en postdramatisk teateropplevelse? Og ikke minst: hvordan forholder det postdramatiske teatret seg til sin tilskuer? Jeg vil både se på kommunikasjonen mellom tilskuer og utøver, og sammenligne teaterforestillingen med en samtale som krever to deltagende parter. Hvor stor plass gis tilskueren i medskapelse av mening? Og hvor stor plass krever eller tar tilskueren?

---

<sup>1</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006, s.33

### *1.3. Framgangsmåte: en metodisk tilnærming.*

Oppgaven min tar utgangspunkt i egne forestillingsopplevelser og anvendelsen av ulike begrepsapparat for å beskrive disse. Jeg tar med andre ord for meg den individuelle teateropplevelsen som vil være dominert av mitt blikk, men tolket via Hans-Thies Lehmanns begrepsapparat. I del 1 av oppgaven tar jeg for meg de teoretiske aspektene, før jeg i del 2 beskriver og analyserer tre postdramatiske teaterforestillinger. I siste del av oppgaven diskuterer jeg det postdramatiske teatret i forhold til den norske samtidsscenen.

Jeg har valgt ulike tilnærmingsmåter til de tre forestillingene. Forestillingen *Lenz* så jeg tre ganger, mens de øvrige kun ble sett en gang. Jeg har hatt lydopptak av alle forestillingene, noe som har vist seg nyttig når jeg har ønsket å anvende sitater fra forestillingene. Underveis i *Lenz* og *God hates Scandinavia* har jeg tatt notater, mens jeg i beskrivelsen av *Drive-In theater* har måttet stole på inntrykket av opplevelsen som ble nedskrevet i etterkant.

Jeg har ønsket å finne eksempler på at det finnes postdramatisk teater også på norske teaterscener, og har derfor valgt å ta utgangspunkt i noen av mine egne teateropplevelser for å lete etter tegn som tyder på at norsk teater kan bryte med det konvensjonelle teatret og inneha postdramatiske karaktertrekk. Oppgaven min vil dreie seg om ulike måter å forholde seg til en teaterforestilling på og hvordan man kan beskrive og analysere dette ut fra et begrepsapparat. Det konvensjonelle teatret preges av en dramaturgi som er hierarkisk ordnet, med teksten som overordnet element. I del 1 av oppgaven vil jeg derfor først gjøre rede for *fabelen* som begrep, og tekstens plassering innenfor teatret. Deretter vil jeg raskt gjennomgå Brecht og hans teorier i forhold til det postdramatiske teatret, før jeg gjør rede for det postdramatiske teatret og Lehmanns forslag til begreper for å beskrive og tolke postdramatiske teaterforestillinger. I del 2 vil jeg anvende Lehmanns begreper på tre ulike teaterforestillinger. I siste del av oppgaven, del 3, vil jeg diskutere Brechts plassering i forhold til det postdramatiske teatret. Når Lehmann hevder at det postdramatiske teatret også er *post-Brechtiansk*, er det fordi Brecht fortsatt bygget sitt teater på fabelen. Jeg vil undersøke om allikevel finnes en arv etter Brecht i det postdramatiske teatret. I tillegg vil jeg diskutere ulike aspekter ved det postdramatiske teatret ut fra tilskuerposisjonen, før jeg avslutningsvis ser på postdramatiske tendenser på norske teaterscener.

I oppgaven kommer jeg til å veksle mellom teori og empiri, og tidvis vil det være vanskelig å skille disse to fra hverandre. Jeg ser forestillinger med Lehmanns begreper, altså empirien gjennom teorien, samtidig som empirien belyser teorien og tester ut dens anvendbarhet. Hans-Georg Gadamer skriver i *Truth and Method*:

”A person who is trying to understand a text is always projecting. He projects a meaning for the text as a whole as soon as some initial meaning emerges in the text. Again, the initial meaning emerges only because he is reading the text with particular expectations in regard to a certain meaning.”<sup>2</sup>

I tillegg til å søke etter postdramatiske trekk i det norske teatret, har jeg også ønsket å finne en teori som er åpen for flere ulike tolkninger. Mitt mål har vært å finne teaterforestillinger som overskrider de konvensjonelle teaterrammene, og som inkluderer tilskueren i større grad enn jeg opplever at det dramatiske teatret gjør. Alle forestillingene har blitt valgt ut som tolkningsobjekter etter at jeg har sett dem. Mine forventninger til forestillingene var ulike, og påvirket av spillsted, beskrivelser av arrangørene i forkant, og tidligere erfaringer med utøvere eller arrangører. *Lenz* var en del av et repertoar på et av landets større institusjonsscener, og jeg hadde tidligere hatt erfaring med at dette teatret innordnet seg etter visse teaterkonvensjoner. Regissøren ga derimot forventninger til en annerledes og muligens overskridende forestilling i forhåndsomtaler og intervjuer jeg leste i forkant av forestillingen. *God hates Scandinavia* var siste del av scenekunstnerne Sons of Libertys trilogi. Jeg hadde tidligere sett del to, *Helter*, og var dermed i utgangspunktet kjent med Sons of Libertys scenespråk. Dette førte til at jeg hadde visse forventninger til hva jeg ville bli presentert for, noe som i stor grad innfridde. *Drive-In theater* var derimot en helt ny opplevelse, uten at det dermed er sagt at jeg stilte helt uten forventninger. I alle tilfellene har jeg ankommet forestillingene med forventninger eller hva det Gadamer kaller *fore-meanings*<sup>3</sup> for så å få ny innsikt og gjennom den endre synet på forestillingen. ”All that is asked is that we remain open to the meaning of the other person or text. But this openness always includes our situating the other meaning in relation to the whole of our own meanings or ourselves in relation to it.”<sup>4</sup> Jeg ankommer aldri til en teateropplevelse totalt fri for forventninger og forhåndsoppgjorte meninger, men jeg må være åpen for at disse ikke innfris. Dermed er jeg med på å danne meningen i møte med det som skjer i forestillingen. Dette kaller Gadamer å være ”sensitive to

---

<sup>2</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*, Sheed and Ward Ltd/The Crossroad Publishing Company, 1975/1989, s.267

<sup>3</sup> Gadamer (1975/1989), s.267

<sup>4</sup> Gadamer (1975/1989), s.268



the text's alterity”<sup>5</sup>. Det vil si at man i et møte med en tekst (eller i dette tilfellet en teaterforestilling) prøver å forstå den, og i dette forsøket på å forstå ligger det implisitt en åpenhet ovenfor teksten. Gadamer skriver at det å oppleve noe alltid er en personlig erfaring<sup>6</sup>, og slik vil også mine teateropplevelser og lesningene av disse bygge på mine personlige erfaringer. Empirien er med andre ord ikke objektiv.

I henhold til den hermeneutiske sirkel kan en del bare forstås ut fra helheten, på samme måte som helheten består av delene. Mitt prosjekt har vært å la delene kunne stå for seg selv, altså at delene ikke nødvendigvis trenger å leses ut fra hverandre. Alvesson og Sköldbberg skiller mellom to ulike former for hermeneutikk: objektiviserende og aletisk. Mitt prosjekt befinner seg da innenfor den aletiske hermeneutikken, som omhandler en oppløst polaritet mellom subjekt og objekt i den forståelsesposisjon.<sup>7</sup>

En analyse avhenger mye av hvilket blikk man bruker på forskningsobjektet. Sagt enklere: mine forventninger til objektet og forhåndsoppgjorte meninger om dette spiller inn i hvordan jeg ser og tolker det. Dermed finner jeg ofte det jeg leter etter i det jeg ser, og man kan slik finne mange ulike tolkninger av ett enkelt objekt. Min intensjon om å finne postdramatisk teater innenfor de norske teaterscenene anno 2006 har nok spisset blikket mitt en tanke.

#### *1.4. Fabelen.*

Hvorfor går vi i teatret? Blant potensielle grunner vil man finne ønsket om å høre, eller snarere se, fortellinger bli iscenesatt. Innenfor det konvensjonelle teatret blir man som regel presentert for teaterforestillinger som har en tett handlingsintrige som er overordnet de resterende elementene i forestillingen. I tillegg benytter man seg ofte av en aristotelisk dramaturgi, i tradisjonelle teaterforestillinger, som gjerne bygger på en logisk framstilt fortelling. Det postdramatiske teatret avviker ofte fra disse punktene, men det er ikke dermed sagt at det ikke forteller en fortelling. Det er snarere fortellermåten som er endret. Teksten er ikke nødvendigvis meningsbærende element, siden alle elementer kan fortelle egne historier og være ulike meningsbærende enheter. Tilskueren må selv være med på å danne meningen

---

<sup>5</sup> Gadamer (1975/1989), s.269

<sup>6</sup> Gadamer (1975/1989), s.61

<sup>7</sup> Alvesson, Mats og Sköldbberg, Kaj: *Tolkning och reflektion*, Studentlitteratur, 1994, s.131

innenfor denne typen teater, og meningen lar seg ikke alltid like enkelt formulere i etterkant. Forestillingen har ikke nødvendigvis en overordnet fortelling, og tilskueren må da selv finne en samlende historie eller et overordnet tema blant de ulike elementene. Andre ganger forteller de ulike elementene ulike fortellinger, og det blir opp til tilskueren hvilke(n) fortelling(er) han eller hun velger å følge. Det finnes også teater som ikke forteller narrativt, men som skaper rom rundt tilskueren til å tenke og assosiere fritt. Dermed utgjør disse assosiasjonene den enkelte tilskuers fortelling fra forestillingen.

I de mer tradisjonelle forestillingene presenteres det gjerne en fortelling som har utgangspunkt i en tekst, og som presenteres logisk og lineært fremadskridende.<sup>8</sup> Når man da blir presentert for en teatral hendelse eller teaterforestilling som bryter med disse forventningene, står man uten begrepsapparat til å beskrive og fortolke hendelsen. Lehmann presenterer et forslag til begreper som kan anvendes i de tilfellene hvor fabelen ikke lenger er overordnet teatrets øvrige bestanddeler, og hvor den ikke nødvendigvis lenger er tilstedeværende.

Det postdramatiske teatret vender seg bort fra en hierarkisk oppbygget teaterforestilling. Teatret som følger en borgerlig teksttradisjon benytter seg som regel av en aristotelisk dramaturgi, hvor fabelen er overordnet de resterende deler av teaterforestillingen.<sup>9</sup> Brecht tok avstand fra den aristoteliske dramaturgi, og valgte i stedet en *episk dramaturgi*. Også her bygget forestillingen imidlertid på en fabel, og det var kun den dramaturgiske oppbyggingen av denne som skilte seg fra den mer klassiske aristoteliske dramaturgien.

### *1.5. Tilskueren: passiv kulisse eller aktiv deltager?*

Teaterteoretikeren Willmar Sauter har en bakgrunn innenfor semiotikk og tar for seg teaterforestillingen som et hele. Han tolker ikke bare det som foregår i selve scenerommet, men tar også med tilskuerens betydning i sine analyser. Sauter presiserer i *The Theatrical Event*; "the meaning of a performance is created by the performers and the spectators together, in a joint act of understanding."<sup>10</sup> I likhet med Gadamer, som Sauter refererer til<sup>11</sup>,

---

<sup>8</sup> Beskrivelse hentet fra Annabella Skagen i Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen: *Dramaturgi*, Universitetsforlaget, 2005, s.29

<sup>9</sup> Aristoteles: *Om Diktekonsten*, Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1989/1997, s.30-44

<sup>10</sup> Sauter, Willmar; *The Theatrical Event*, University of Iowa Press, 2000, s.2

skal jeg ikke benytte meg av en kommunikasjonsmodell bestående av en sender og en mottaker. Innenfor en slik modell vil den ene parten fremstå som aktiv og den andre som passiv; og da vil kun den ene parten aktivt bidra med noe. Gadamer ser på prosessen som en gjensidig kontakt, hvor begge parter deltar i kommunikasjonen. Sauter presiserer selv, sammen med Jacqueline Martin, at de er interessert i alle typer performance-art og teater.<sup>12</sup> De retter seg med andre ord ikke etter én spesiell form for teater, men anvender sine teorier på forestillingen som en helhet, uavhengig av den estetiske formen. Gadamer skriver om *lek*, og forskjellen på *lek* og *teaterforestilling*<sup>13</sup>:

A complete change takes place when play as such becomes a play. It puts the spectator in the place of the player. He – and not the player – is the person for and in whom the play is played. (..). The spectator has only methodological precedence: in that the play is presented for him, it becomes apparent that the play bears within itself a meaning to be understood and that can therefore be detached from the behaviour of the player. Basically the difference between the player and the spectator is here superseded. The requirement that the play itself be intended in its meaningfulness is the same for both.”<sup>14</sup>

Gadamers poeng er at teaterforestillingen er rettet mot noen. Dette betyr både at utøveren i sin teaterforestilling er avhengig av tilskueren, og at utøveren vet at det finnes noe å tolke i det som blir presentert. ”Artistic presentation, by its nature, exists for someone, even if there is no one there who merely listens or watches.”<sup>15</sup> Teaterforestillingen eksisterer for noen, og har også noe å si vedkommende. Det kan hevdes at i det postdramatiske teatret er ikke tilskueren bare med på å tolke det materialet som blir lagt fram for ham eller henne, vedkommende er også med på å skape denne meningen mer individuelt. Teaterformen er mindre førende, og tilskuerens ulike referanserammer blir dermed mer bestemmende for hvilken mening som skapes. Dette skal jeg komme nærmere inn på senere i oppgaven, i *Kapittel 3.3. Hva er meningen?*

Martin og Sauter mener at teatret handler om mer enn å fortelle en historie, det dreier seg også om en kommunikasjon som strekker seg ut over formidling av en tekst eller en fortelling, altså noe som foregår fra et ledd til et annet:

---

<sup>11</sup> Sauter (2000), s.4-5

<sup>12</sup> Sauter, Willmar og Martin, Jacquelin; *Understanding Theatre*, Almquist & Wiksell International, 1995, s.11

<sup>13</sup> Gadamer bruker her det engelske ordet *play* om begge deler, min oversettelse.

<sup>14</sup> Gadamer (1975/1989), s.110

<sup>15</sup> Gadamer (1975/1989), s.110

Accepting the performer and the spectator – in mutual agreement in the theatrical situation, and brought together at the same place, at the same time – as the basic requirement of theatre, it is indisputable that theatre has to be understood as *an act of communication between its presentational side and its perceptible side*. We suggest that this communication is comprised of three levels: a sensory level, an artistic level, and a fictional level. In a theatrical situation, these levels are tightly interwoven and activated parallel to each other.<sup>16</sup>

De deler altså teateropplevelsen inn i tre forståelsesnivåer: det iakttagbare nivået eller sanseopplevelsen, det artistisk nivået og det fiktive nivået.<sup>17</sup> Disse overlapper hverandre slik at det fiktive nivået forutsetter både et iakttagbart og kunstnerisk nivå, mens det kunstneriske nivået forutsetter en sanseopplevelse. Denne sanseopplevelsen blir altså det grunnleggende nivået; det er her forestillingen starter, med alt det som tilskueren sanser. Her ser tilskueren et individ på scenen, slik det oppfatter seg selv som individ. Dette nivået krever to deltakende parter og må være tilstedeværende gjennom hele forestillingen. Sauter forutsetter i tillegg en tidsdimensjon, det vil si at kommunikasjonen foregår over en innrammet tidsperiode.<sup>18</sup> På det neste nivået har tilskueren innsikt i utøverens profesjonelle kunnskap og artistiske ferdigheter, samtidig som utøveren må ta visse kunstneriske valg i sin rolle som skuespiller. Dette vil variere fra person til person, basert på deres ulike kunstneriske kompetanse, referansesystem og smak, og omhandler både fysiske prestasjoner og samarbeidet utøverne imellom, samt måten de holder kontakt med tilskuerne på.<sup>19</sup> Det fiktive nivået omhandler samarbeidet mellom utøver og tilskuer om skapelsen av en fiktiv verden. Det er dette som kan kalles en fiksjonskontrakt, hvor utøver inviterer tilskuer inn i en fiktiv verden, og sistnevnte aksepterer invitasjonen.<sup>20</sup> Sauter og Martin illustrerer dette ved å vise til hvordan utøver fremstiller tegn på scenen for at vi som tilskuere skal se dem og lese dem på en spesiell måte. Vedkommende er ikke trist til tross for at det er den følelsen som formidles til oss, dette er ikke noe som rent konkret finnes. Utøveren utfører noen grep for at det på det fiktive nivået skal eksistere for eksempel en tristhet, og vi jobber sammen for å få denne fiktive verdenen til å eksistere. Utøveren gir seg ut for å være en annen som altså ikke eksisterer i vår virkelighet, men som vi må akseptere i det fiktive for at teaterforestillingen skal være mulig.

---

<sup>16</sup> Martin og Sauter (1995/97), s.78-9

<sup>17</sup> Martin og Sauter (1995/97), s.79

<sup>18</sup> Martin og Sauter (1995/97), s.78-79

<sup>19</sup> Martin og Sauter (1995/97), s.80-82

<sup>20</sup> Martin og Sauter (1995/97), s.82-83

Sauter og Martin foretrekker termen *teatral hendelse* fremfor *forestilling*, og i stedet for *presentasjon* bruker de termen *oppfatning*.<sup>21</sup> Sauter og Martin ser en utvikling mot mindre tekstbaserte teaterformer, og konsentrerer seg mer om kommunikasjonen mellom sal og scene uavhengig av den estetiske formen. Sauter og Martins tre forståelsesnivåer har mindre klare grenser mellom det som planlagt inngår i teaterforestillingen og det som i utgangspunktet er utenfor selve forestillingen. I *Understanding Theatre* gjør de rede for forskjellige former for teater som har vært utviklet gjennom de siste hundre årene, og viser forskjellige måter å tilnærme seg teatret, og hvordan man slik inkluderer publikum i forestillingen. Eksempelene spenner fra Peter Brook som forsøkte å inkludere publikum i sine produksjoner, til Grotowski som plasserte publikum *over* skuespillerne.<sup>22</sup>

Jeg har ønsket å utforske teater som inkluderer tilskueren, hvor vedkommende ikke bare blir sett, men også avkrevd en aktiv funksjon.

#### *1.6. Brecht – et vendepunkt i det dramatiske teatret, eller snarere en endring innenfor samme oppskrift?*

Bertolt Brecht og hans teorier omkring det episke teatret og *Verfremdung-effekten* var som sagt et brudd med det konvensjonelle teatret, og Brecht var grenseoverskridende innenfor sin egen samtid. Der det borgerlige teatret hadde forsøkt å skape en fiktiv virkelighet på scenen så overbevisende at publikum ble totalt oppslukt av den, ønsket Brecht en avstand mellom sal og scene. Publikum skulle gjøres oppmerksom på fiksjonen, for å hindre dem i å leve seg helt inn i den og heller tenke selvstendig og kritisk.

På engelsk oversettes *Verfremdung* til *alienation*, mens det på norsk oversettes både til *fremmedgjørelse* og *underliggjørelse*. Jeg velger å støtte meg til Anne-Britt Grans oversettelse av termen til *underliggjørelse*, blant annet fordi dette er mer i overensstemmelse med de tendensene jeg senere skal ta for meg i oppgaven, og fordi dette har større innholdsmessig likhet med det tyske begrepet. Brecht sier selv følgende om *verfremdung*<sup>23</sup>:

---

<sup>21</sup> Martin og Sauter (1995/97), s.14-15

<sup>22</sup> Martin og Sauter (1995/97), s.40-41

<sup>23</sup> Den engelske oversettelsen av *Verfremdung* er *alienation*, hvilket blir *A-effekt* i forkortelse

En avbildning som bygger på 'Verfremdung', lar nok tilskueren gjenkjenne det som avbildes, men gir det samtidig preg av noe fremmed. (...). V-effektene er utvilsomt til hinder for innfølingen, og allikevel bygget denne teknikken i enda høyere grad på et hypnotisk-suggestivt grunnlag enn den som tar sikte på innfølingen.<sup>24</sup>

If empathy makes something ordinary of a special event, alienation makes something special of an ordinary one."<sup>25</sup> (...) "There's no A-effect when the actor adopts another's facial expression at the cost of erasing his own. What he should do is to show the two faces overlapping."<sup>26</sup>

Brecht ønsket et klart brudd mellom karakter og skuespiller. Når skuespilleren ikke identifiserte seg med rollen sin, men snarere stilte spørsmål ved alt karakteren gjorde, ble publikum tvunget til å gjøre det samme. Karakteren som ble fremstilt av en skuespiller skulle forholde seg kritisk til alle karakterens aspekter. Publikum ville dermed forholde seg kritisk til både karakteren og skuespillerens fremstilling av denne. Formålet var å få publikum i teatret til "å undre seg, og det skjer ved hjelp av en teknikk som gjør det fortrolige fremmed."<sup>27</sup> Både skuespiller og publikum skulle kunne se andre alternative måter å reagere på enn den som ble spilt på scenen. "Skikkelsen og alt som hører til den må nemlig ikke gå glatt og ubesværet inn i publikum, den skal tvert imot virke påfallende."<sup>28</sup> Slik skulle skuespilleren gjøre "seg til herre over *fabelen*."<sup>29</sup> På dette punktet brøt Brecht med den borgerlige teatertradisjon som forsøkte å belyse og understreke fabelen. I stedet ønsket Brecht en avstand til fabelen og en avstand til de situasjonene som ble presentert på scenen. Den tydelige fiksjonen og avstanden som skulle gjøre det mulig å betrakte en situasjon skulle i sin tur kunne skape en nærhet. En nærhet mellom sal og scene som bestod av den felles bevisstheten ved situasjonens fiktive karakter. Begge parter er klar over fiksjonen som skapes, og det er nødvendig at begge parter gjør dette for at situasjonen overhodet skulle kunne eksistere. Avstanden kunne bestå i en fysisk avstand til scenen, noe som understreket den fiktive historien som utspilte seg på scenen gjennom et klart skille mellom utøvere og tilskuere. Men distansen hos Brecht kom like gjerne som et brudd med innlevelsen. Med andre ord trenger man begge deler: man må ha noe å bryte med for å oppnå et brudd.

---

<sup>24</sup> Brecht, Bertolt; *Vår tids teater*, J.W. Cappelens Forlag, 1959, s.25

<sup>25</sup> Brecht, Bertolt; *The Messingkauf Dialogues*, Methuen Drama, 1965/2002, s.71

<sup>26</sup> Brecht (1965/2002), s.72

<sup>27</sup> Brecht (1959), s.26

<sup>28</sup> Brecht (1959), s.34

<sup>29</sup> Brecht (1959), s.39

Episk teater er et dramaturgisk grep som tar for seg selve oppsettet (alle forestillingens bestanddeler og måten disse er bygget opp på) på forestillingen, mens *verfremdung* er et scenisk virkemiddel. Begge deler kommer som en motreaksjon til det borgerlige titteskapsteatret som hadde etablert seg som en tradisjon innenfor teatret i løpet av 1700-tallet. I det borgerlige teatret hadde innlevelsen blitt et av de viktigste kravene, både for tilskuer og for skuespiller. I likhet med andre reformatorer av teatret ble også Brechts teorier til som en konsekvens av noe han anså som en nødvendig endring av enkelte praksiser i det borgerlige teatret, som her beskrevet av Andrea Gronemeyer:

For det borgerlige teatrets mål måtte ikke være at skuespilleren skulle identifisere seg med rollen, men at tilskueren skulle leve seg inn i rollefigurens følelser. Skuespilleren skulle ikke strebe etter å etterligne den ufullkomne natur, men å fullende den til virkningsfull kunst.<sup>30</sup>

Brecht ville ikke bare bryte med den borgerlige skuespillerstilen. Han ville bryte med hele det borgerlige teatrets tradisjon og form. Der naturalismen gikk inn for å gjenskape en fiktiv virkelighet så lik virkeligheten at man glemte at den var fiksjon, ville Brecht tvert i mot trekke fram fiksjonen. Både tilskuer og utøver er klar over situasjonens teatrale aspekt, men dette skulle være noe som ble understreket gjennom hele forestillingen. Brecht ville ha et episk teater som fortalte en historie, som understreket det faktum at man var i teatret, og som skulle få publikum til å tenke selv. Framfor å innprente dem med et hovedtema eller budskap var intensjonen å presentere publikum for et materiale, og dermed tvinge publikum til selv å ta stilling til innholdet i den fiktive fortellingen. Samtidig var det viktig for Brecht å vise at alt har mer enn én side – at alt kunne vært annerledes. Dette viser et verdenssyn som trekker fram tilfeldighetene, hvordan verden kunne sett helt annerledes ut.

Brecht representerer således et brudd med den borgerlige tradisjonen når det kommer til hvordan man forholder seg til publikum, men til tross for at dramaturgien og skuespillerstilen endres fortsetter Brecht tradisjonen med tekstlig vektleggelse. Som Anne-Britt Gran har presisert: ”Idéen om sosialisme er det som skal realiseres, og det episke teatret er et av virkemidlene for å nå målet.”<sup>31</sup> Den episke dramaturgien skulle til forskjell fra den aristoteliske (som det borgerlige bygget på) ha en struktur hvor de ulike delene ikke bygget

---

<sup>30</sup> Gronemeyer, Andrea: *Teater*, J.W. Cappelens Forlag AS, 1996, s.100

<sup>31</sup> Gran, Anne-Britt: *Arven fra Brecht i postmoderne teater*, publisert i ”Norsk Shakespeare Tidsskrift”, nr 2/2002, s.40

opp mot et klimaks mot slutten. I stedet skulle det bryte opp scenene og sørge for at publikum fikk avstand til forestillingen.

Jeg mener å se både tendenser fra teknikkene til det episke teatret, samt motivasjonen til å arbeide politisk, i noen av variantene innenfor det nye teatret. Når Brecht benyttet seg av *verfremdung* var det fordi han ønsket at det episke teatret skulle være et ”bevisstgjørende politisk virkemiddel”.<sup>32</sup> Samtidig må det nevnes at til tross for at Brecht ønsket en selvstendig tilskuer som gjorde seg opp egen meninger, var det visse føringer på hvilke meninger Brecht ønsket tilskueren skulle ha.

Brechts politiske syn, og oppfatning av hvilken rolle teatret kunne spille her, hadde stor innvirkning på hans dramaturgiske arbeid. Og det er altså dette Lehmann mener det postdramatiske teatret bryter med. Teaterhistorisk bryter Brecht med det borgerlige teatrets avstand fra realismen, men Lehmann hevder at Brecht likevel ikke bryter med den dramatiske tradisjonen som hierarkisk bygger opp forestillingen etter fabelen.

### *1.7. Lehmann og det postdramatiske teatret.*

Hans-Thies Lehmann skrev i 1999 boken *Postdramatisches Theater* som i 2006 kom ut på engelsk under tittelen *Postdramatic Theatre*. I den engelske oversettelsen av *Postdramatic Theatre* skriver oversetter Karen Jürs-Munby at Lehmanns intensjon med boka er å finne et språk for de nye teaterformene, og at dette gjøres gjennom en vurdering av de forskjellige nye formenes forhold til dramatisk teori og teaterhistorie.<sup>33</sup> Lehmann understreker de elementene ved teatret som han ønsker å belyse gjennom å definere det som postdramatisk, og unngår dermed å måtte gå bort fra tidligere teori.<sup>34</sup>

Lehmanns intensjon er å forsøke å utvikle en ”estetisk logikk for det nye teatret”.<sup>35</sup> Den tradisjonelle oppfatningen ser det aristoteliske dramaet som en motsetning til de episke tendensene, og i henhold til en slik oppfatning bryter Brecht med det som regnes som drama.

---

<sup>32</sup> Hovik (2005), s.129

<sup>33</sup> Jürs-Munby, Karen i Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006, s.1

<sup>34</sup> Sauter, Willmar: *The Theatrical Event*, University of Iowa Press, 2000, s.1

<sup>35</sup> Lehmann (2006), s.18



Men i Lehmanns teorier om et postdramatisk teater vil Brechts teorier snarere være en del av den dramatiske tradisjon, fordi Brecht i likhet med Aristoteles ser fabelen som uunnværlig.<sup>36</sup> I henhold til Lehmann har det siden 1970-årene kommet et nytt teater som ikke lenger dreier seg om fabelen eller det narrative. Det er dette han kaller et postdramatisk teater og som han ønsker å finne et passende språk for ettersom det gamle ikke lenger strekker til. *Det nye teatret* er først og fremst teater fra begynnelsen av 1970-tallet til i dag. Det er i denne overgangen Lehmann mener de gamle begrepene ikke lenger strekker til og man må finne andre måter å beskrive forestillinger på. Det nye teatret er også en annen måte å lage teater på, det er ikke lenger et klart hierarki med en regissør som iscenesetter en valgt tekst, og skuespillere og scenografi som tjenere for dette formål. Skuespillerne og deres tekstfremførelse er ikke lenger hovedfokus, samtidig som skuespillerne i stadig større grad samarbeider om formen på forestillingen. Teksten i det nye teatret er ikke lenger like dominerende, den er en del av det sceniske uttrykket på linje med andre elementer. Jüres-Munby trekker frem forskjellige representanter for det nye teatret og hevder at én av tendensene til dette teatret er at det ikke lenger *representerer* verden. Det har ikke sluttet å forholde seg til den, men det forholder seg til den på en annen måte. Det er ikke lenger en etterligning av verden, slik Aristoteles mener mennesket baserer kunsten på. Snarere er det fragmenter av ting vi gjenkjenner, og ting som er oss totalt fremmede. Forestillingen *Hospitalet* av Jo Strømgren Kompani er et eksempel på dette. *Hospitalet* omhandler tre sykesøstre på et nedlagt eller glemt hospital i noe som kunne minne om Island. Skuespillerne snakket et språk som minnet om islandsk, uten å være det. Gjennom forestillingen fikk vi innsyn i forholdet de tre kvinnene imellom, og kunne gjette oss til hendelser i deres fortid. Siden de ikke kunne uttrykke seg gjennom ord måtte vi gjette oss til dette gjennom deres dansebevegelser og miming. Det var en virkelighet utenfor vår egen virkelighet, men med nok likhetspunktet til at vi kunne relatere oss til det likevel. Det fremmede språket ble nært fordi vi måtte gjette oss til hva de sa, da bare et par av ordene hadde likhetstrekk med vårt eget språk. Dette plasserer det postdramatiske teatret i en postmoderne tradisjon hvor det ikke lenger finnes bare én sannhet, men heller flere måter å se verden på. Man kan da forsøke å skille mellom det dramatiske teatret og det postdramatiske teatret i deres behandling av tekst: Det første behandler teksten som overordnet alle andre elementer, mens det sistnevnte behandler teksten som en integrert del av forestillingen som et hele, hvor alle elementer er

---

<sup>36</sup> Lehmann (2006), s.33

sidestilte.<sup>37</sup> I 1968 skrev Richard Schnechner en artikkel kalt *Axioms for Environmental Theatre*, hvor han omtaler teaterforestillingen som en *theatrical event* og hvor han gjør rede for et spekter av teaterformer.<sup>38</sup> Der uttaler han: "It is because I wish to include this entire range in my definition of theatre that traditional distinctions between art and life no longer function at the root of aesthetics."<sup>39</sup> Dette viser at verken Lehmann eller Sauter introduserer helt nye teorier, men deres vinklinger er likevel annerledes enn eksempelvis Schechners som jeg viste til her. I Schechners kommunikasjonsmodell for den teatrale hendelsen finnes det tre hovedtransaksjoner: mellom utøverne, mellom tilskuerne og mellom utøver og tilskuer. Men Schechner skriver videre at det finnes fire bitransaksjoner i modellen: mellom produksjonselementene, mellom produksjonselementene og utøverne, mellom produksjonselementene og tilskuerne og mellom den totale produksjonen og plassen hvor den finner sted. Disse var bielementer i 1968, men Schechner anså det ikke som usannsynlig at dette kunne komme til å endre seg over tid. Hvilket vil være i overensstemmelse med Lehmanns teorier. Teaterformene Lehmann skriver har kommet til siden Schechners artikkel i 1968.

Lehmann trekker linjer tilbake til avantgarden, og viser hvordan den har påvirket det postdramatiske teatret. Han ser likhetstrekk hos Robert Wilson og The Living Theatre, og videre derfra til Antonin Artaud og Grotowski.<sup>40</sup> Rundt begynnelsen av 1900-tallet foregikk det en generell omveltning innen kunsten med opprettelsen av nye kunstformer. Innenfor teatret ga dette seg utslag i en avvisning av de tradisjonelle teaterformene og utforsking av nye. Introduksjonen av filmen førte også til en større selvrefleksjon innenfor teatret. Filmen overgikk teatret på enkelte fiksjonsplan, noe som førte til et fokus på det spesifikt teatrale, noe som er blitt kalt reteatralisering.<sup>41</sup> Anne-Britt Gran skriver at det *teatrale* "beskriver det teateraktige, det som minner om teatret eller det som gir assosiasjoner til teatret, skuespilleriet, iscenesettelsen, scenografien og det spektakulære."<sup>42</sup> *Reteatralisering* viser til hvordan teaterutøvere "gikk tilbake i teaterhistorien for å hente inspirasjon fra mer teatrale tradisjoner som elisabethansk teater (Shakespeare) og italiensk Commedia dell'arte

---

<sup>37</sup> Lehmann (2006), s.46

<sup>38</sup> Schnechner, Richard: "Axioms for Environmental Theatre", fra *The Drama Review*, 0 (39), 1968, s.41-64

<sup>39</sup> Schechner (1968), s.41

<sup>40</sup> Lehmann (2006), s.30

<sup>41</sup> Lehmann (2006), s.50-1

<sup>42</sup> Gran, Anne-Britt: *Vår teatrale tid*, Dinamo Forlag, 2004, s.11

(masketeater med faste typer) eller fra Orientens teatertyper.”<sup>43</sup> Etter hvert ser man at teatret dreier seg bort fra en verdensrepresentasjon: både det absurde teatret og eksistensialistene vender blikket inn mot individet.<sup>44</sup> Symbolistene gikk mer bort fra det borgerlige samfunnet til en mer personlig og innadvendt verden.<sup>45</sup> Lehmann viser likhetstrekk i det nye teatret som kommer fra Craig, Brecht, Artaud, Meyerhold, Gertrude Stein og Witkiewicz.<sup>46</sup> I stedet for et teater som søker å gi publikum en større forståelse, søker det nye teatret å gi publikum impulser som setter i gang deres egen kreativitet.<sup>47</sup>

For å gjøre det enklere å orientere seg i det postdramatiske teatret har Lehmann laget en liste over dets forskjellige karaktertrekk. Han refererer til Marianne van Kerkhoven som relaterer det nye teaterspråket til kaosteorien:

..which assumes that reality consists of unstable systems rather than closed circuits; the arts respond to this with ambiguity, polyvalence and simultaneity, **the theatre with a dramaturgy that fixes partial structures rather than whole patterns**. Synthesis is sacrificed in order to gain, in its place, **the density of intensive moments**.<sup>48</sup>

Det postdramatiske teatret er ifølge Lehmann ikke bare en ny form for scenetekst; men snarere en ny måte å anvende tegn på i teatret. Fremfor et hele presenteres forskjellige biter, og man står friere i egen fortolkning av disse delene. Dette endrer den strukturelle kvaliteten av det performative uttrykket:

..it becomes **more presence than representation**, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.<sup>49</sup>

Opplevelsen står dermed sterkere enn historien. Teater kan defineres som et møte mellom scene og sal, et møte som vil oppleves forskjellig for hvert enkelt individ. Man kan si at det postdramatiske teatret legger opp til et mer individuelt møte enn det tradisjonelle dramatiske teatret, fordi det ikke styrer tilskuerens blikk like bestemt. Det forteller ikke en historie på samme måte som man er vant til i det dramatiske teatret. En likestilling av elementene fører

---

<sup>43</sup> Gran (2004), s.19

<sup>44</sup> Lehmann (2006), s.53-4

<sup>45</sup> Lehmann (2006), s.57

<sup>46</sup> Lehmann (2006), s.62

<sup>47</sup> Lehmann (2006), s.67

<sup>48</sup> Lehmann (2006), s.83, mine uthevelser

<sup>49</sup> Lehmann (2006), s.85, mine uthevelser

ofte til simultane hendelser på scenen, hvilket i sin tur tvinger publikum til å velge hva de vil følge med på og hva som skal vektlegges. Det postdramatiske teatret henvender seg til publikum på en måte som krever en annen type deltagelse av dem, samtidig som det gir en ny frihet. Kravet om en felles forståelse av hva som er budskap og tema i det som presenteres utgår til fordel for en individuell fortolkning. I tillegg til at det ikke lenger legges like sterke føringer på *hvor* en skal feste blikket på scenen, er det heller ikke like store forventninger til *hvordan* en leser hendelsen.

### 1.7.1. Postdramatiske karaktertrekk.

Lehmann deler karaktertrekkene ved det postdramatiske teatret inn i elleve kategorier som skal beskrive paletten av karaktertrekk som kjennetegner det postdramatiske teatret. I mine lesninger av forestillinger fra dagens teater kommer jeg til å benytte meg av disse karaktertrekkene, men jeg har valgt å redusere og samle Lehmanns kategorier fra elleve til fem. Lehmanns kategorier er følgende: (1) *Parataxis/non-hierarchy*, som handler om sidestilling av elementene i en forestilling. (2) *Simultaneity*, som omhandler flere handlinger på en scene/i scenerommet samtidig. (3) *Play with density of signs*, som på norsk kan oversettes til *lek med tegntetthet*. Det går ut på at normen for tegnbruken brytes, og man får en annerledes anvendelse av tegn. (4) *Plethora*, som betyr overflod eller overdrivelse, omhandler også denne leken med tegntetthet. I det tradisjonelle teatret har man en balansert tegntetthet som gjør det enkelt å identifisere et tegn som nettopp et tegn, og dermed også å tolke det. I det postdramatiske teatret derimot, leker man med dette. Dermed oppstår det lett en forvirring omkring hva som egentlig skal være et tegn. (5) *Musicalization*, som går ut på en annen anvendelse av musikken i teatret, hvor musikken blant annet kan være mer sidestilt de øvrige elementene i en forestilling. (6) *Scenography, visual dramaturgy* – altså en visuell dramaturgi. Scenografien er ikke lenger underordnet teksten og skuespillerne: aktørene på scenen blir en del av selve scenografien, som igjen likestilles med teksten. (7) *Warmth and coldness* – eller varme og kulde – omhandler den faktiske teatrale situasjonen, nemlig at man har en fysisk tilstedeværelse samtidig som man befinner seg i en fiktiv verden. Varmen i det fysiske nærværet er kombinert med kulden som kan oppstå når den fysiske personen ikke lenger nødvendigvis representerer et menneske. (8) *Physicality*, som tar for seg den fysiske kroppen. (9) '*Concrete theatre*' er teater hvor noe ikke nødvendigvis representerer noe annet. Det ligger et potensial i at det *kan* representere noe annet, men samtidig kan det like gjerne være

der i kraft av seg selv. (10) *Irruption of the real*, er bruddet med det konvensjonelle teatret hvor man alltid oppholder seg i en fiktiv og lukket verden. I det postdramatiske teatret blandes disse to verdenene, og det oppstår en forvirring omkring hva som er hva. (11) *Event/situation*. Det postdramatiske teatret skiller seg så sterkt fra det konvensjonelle at Lehmann foretrekker å kalle det en begivenhet eller hendelse som består av flere situasjoner fremfor scener. Det oppstår en sosial situasjon som gir rom for større interaksjon mellom sal og scene.

Jeg har valgt å samle Lehmanns seks første trekk i én samlet kategori, *parataxis eller ikke-hierarki*. Slik jeg ser det omhandler alle karaktertrekkene forskjellige sider ved likestillingen av elementene, og jeg velger derfor å samle dem under én fellesbetegnelse. Lehmann vier lite plass til sitt syvende begrep *varme og kulde*. Jeg velger derimot å la det være en bærebjelke i mine lesninger. Jeg tar utgangspunkt i dynamikken og dialektikken i forholdet mellom varme og kulde, eller avstand og nærhet. Lehmanns åttende kategori *fysikalitet* står også hos meg som en selvstendig kategori, men jeg velger å samle *det konkrete teatret* og *bruddet med fiksjonen* under ett. Til sist har jeg i likhet med Lehmann selve forestillingen, eller *event* som han kaller det, som en egen kategori. Her velger jeg å fokusere på den sosiale siden av situasjonen, altså det som foregår mellom scene og sal.

### 1.7.2. 'Parataxis' – eller ikke-hierarki;

*Parataxis* betyr sidestilling og går ut på at elementene i en forestilling sidestilles, slik at det hierarkiet man vanligvis finner i dramatisk teater oppheves eller overskrides. Som en konsekvens av dette oppstår det ofte simultanitet på scenen, noe som gir tilskuer frihet til selv å velge hvor de vil rette oppmerksomheten. Samtidig blir tilskuerne tvunget til å ta egne valg, og til å ha en mer aktiv rolle i forestillingen.<sup>50</sup> Opphevelsen eller overskridelsen av hierarkiet fører også til en ubalanse i normen ved bruk av tetthet<sup>51</sup>. De konvensjonelle reglene som krever en balanse i tettheten brytes. Bruk av liten tetthet vil kunne kalles et aktiviserende teater, da formålet er å stimulere publikums egen fantasi. I det dramatiske teatret vil det som befinner seg i scenerommet være rekvisitter, hvis formål er å indikere tid og sted for handlingen i forestillingen. Som regel vil det fremgå tydelig hva som skal ha en mer tegnbærende betydning blant disse rekvisittene. I *Et spansk stykke* ved Nationaltheatret

---

<sup>50</sup> Lehmann (2006), s.88

<sup>51</sup> Lehmann (2006), s.89; '*norm of sign density*'

vinteren 2006 ble det plassert klokke omkring i scenerommet. Antallet klokke og plasseringen av disse brøt med den øvrige sceniske utformingen av scenerommet. Scenerommet ellers var utstyrt som et spansk dagligstue og gårdsrom. Klokkene brøt med dette, og framsto således som tydelige tegn på passeringen av tid. I det postdramatiske teatret vil det ikke fremgå like klart verken hva som er tegn, eller hvordan disse skal leses. Det er heller ingen begrensning for hvor mange eller få tegn som kan benyttes. Koreograf Øyvind Jørgensen gjorde i april 2005 en versjon av romanen *Don Quijote* som samtidsdans ved Black Box Teater. Scenografien her bestod kun av et baklerret med bilder og små filmsnutter, samt et spyd som stod oppstilt på scenegulvet når det ikke var i bruk. Mangelen på konkrete tegn gir de få som finnes en større tetthet eller gjør dem mer ladet. Fordi det ikke finnes andre objekter i rommet tilegnes de som er der en ekstra betydning.

Det postdramatiske teatret søker nye uttrykk fra det dramatiske, samt nye former for overføring av mening. Lehmann kaller dette en strategisk refuserende arbeidsmetode.<sup>52</sup> Noe som betyr at det tar avstand fra tradisjonelle former. Lehmann har valgt å kalle ett av trekkene ved det postdramatiske teatret *plethora* som jeg oversetter med overflod eller overdrivelse.<sup>53</sup> Overfloden fører til unnvikelse fra normen, noe som gir den preg av å “deformere defigurasjonen”.<sup>54</sup> Der det tradisjonelle dramatiske teatret belager seg på en fast form med faste og balanserte elementer, kjennetegnes det postdramatiske av overflod eller fravær av disse. Noen ganger i form av et teater med store mengder rekvisitter, mens det andre ganger kan være nærmest strippet for disse. Dette dreier seg ikke bare nødvendigvis om de synlige rekvisittene. Alt som finnes i en forestilling eller hendelse vil leses som tegn av tilskuerne; det være seg musikk, lyd, lys, bevegelser, talemåter etc. Når noe bryter med det øvrige i scenerommet gis dette spesielt betydning som tegn. Som i *Don Quijote* hvor det enslige spydet midt i scenerommet brøt med den øvrige tomheten i rommet, eller i *Et spansk stykke* hvor overfloden av klokke brøt med den ellers realistiske fremstillingen av et spansk hjem. Forskjellen er at det i førstnevnte ikke ble indikert hvordan tegnet skulle leses, mens det i sistnevnte fikk en tydeligere funksjon.

---

<sup>52</sup> Lehmann (2006), s.89-90

<sup>53</sup> Crowther, Jonathan (red.): *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 1995, s.887

<sup>54</sup> Lehmann (2006), s.90

I likhet med endrede forhold til simultanitet, tegntetthet og overskridelse, fører opphevelsen av hierarkiet til en endret bruk av musikk og visuell dramaturgi. Knut Ove Arntzen skriver følgende om visuell dramaturgi: “Visual performance er forestillinger hvor selve det *visuelle elementet* eller *synsinntrykket* har fått egenverdi i forhold til den tradisjonelle oppfatningen av teater som *handling* i betydningen utvikling gjennom et dramatisk forløp.”<sup>55</sup> Det visuelle elementet er i likhet med de øvrige elementene ikke lenger underordnet teksten, men fungerer snarere som et selvstendig element. Lehmann kaller karaktertrekket *musikalisering* og viser til Robert Wilson som kaller sine forestillinger for *opera*. Samtidig siterer Wilson Meredith Monk som ser teater som musikk.<sup>56</sup> Dette innebærer en annerledes bruk av musikk i teatret, samtidig som man ser en tendens til musikalisering av selve teaterformen. I tillegg til dette ser man en endring i den visuelle dramaturgien i det postdramatiske teatret, som også kommer som en konsekvens av opphevelsen av hierarkiet: “Visual dramaturgy here does not mean an exclusively visually organized dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic.”<sup>57</sup> Menneskekroppen blir noe mer enn bare en kropp: den blir et tegn i seg selv. Lehmann sammenligner teatret med en tekst hvor blant annet kroppen blir et tegn i teksten. Forestillingen som helhet utgjør altså en tekst, hvor kroppen blir ett av tegnene framfor bæreren av tegn, slik det ofte forekommer i det tradisjonelle teatret. Alt som forekommer i scenerommet har en betydning i seg selv og en funksjon utover det å henvise til en annen komponent i forestillingen. I Copycat Syklus’ forestilling *Black Beauty* ble musikken en selvstendig del av forestillingen. Den var ikke der for å understreke en situasjon i scenerommet eller for å fremheve spesielle tekststykker. Snarere var den tidvis hovedrolleinnehaver i forestillingen og henviste til seg selv. Copycat Syklus sammenligner selv sine teaterforestillinger med en konsertopplevelse.<sup>58</sup> Man forlanger ikke på en konsert at alle låtene skal stå i stil til hverandre eller tilføre hverandre noe og man forventer heller ikke at de til sammen skal ha et klart budskap. Man ser dem som små enheter som samles under et hele hvor det selvsagt ikke er tilfeldig hvilken rekkefølge de kommer i, samtidig som man ser muligheten for at det kunne vært gjort annerledes. For å trekke konsertsammenligningen litt lenger i forhold til det postdramatiske teatret er det innenfor sistnevnte like akseptabelt som under en konsert at man har ulik oppfattelse av hendelsen

---

<sup>55</sup> Arntzen, Knut Ove: ”Nye tendenser i teatret: Parateater og visual performance” i *Spillerom*, 10/1984, s.24

<sup>56</sup> Lehmann (2006), s.91

<sup>57</sup> Lehmann (2006), s.93

<sup>58</sup> Wetten, Synnøve G. i intervju med undertegnede, 1.mars 2006

fordi man ser den forskjellig. For noen vil teksten stå i sentrum, mens den for andre blir en del av konserten for øvrig og dens innhold blir slik sett uvesentlig.

### 1.7.3. 'Varme og kulde' eller 'nærhet og avstand.'

Through the participation of living human beings, as well as through the century-old fixation with moving human fortunes, **the theatre possesses a certain 'warmth'** (...). For someone who expects the representation of a human – in the sense of psychological – world of experience, it can manifest a *coldness* that is hard to bear. It is especially alienating because in the theatre we are dealing not just with visual processes but with human bodies and their warmth, with which **the perceiving imagination cannot avoid associating human experiences.**<sup>59</sup>

Jeg vil velge å se etter vekselbruken av *kulde* og *varme*, eller som jeg velger å si: *avstand* og *nærhet*. Avstand og nærhet er begreper som er vanskelige å benytte objektivt da de handler om hvordan man oppfatter en situasjon. Den teatrale hendelsen er en i aller høyeste grad individuell erfaring. Jeg finner det nærliggende å sammenligne den teatrale hendelsen med en samtale. Jeg snakker ikke nødvendigvis om en dialog, da det sjeldent forekommer ordveksling mellom begge partene, men en gjensidig kommunikasjon. Partene står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre for at den teatrale situasjonen overhodet skal kunne eksistere. Som i en hvilken som helst annen samtale vil det her oppstå ulike situasjoner som tolkes ulikt av begge parter, og det er rom for at det kan forekomme både nærhet og avstand. Noen ganger skjer dette rent fysisk, det er tidvis stor avstand eller nærhet mellom sal og scene. Andre ganger kommer dette til uttrykk gjennom holdning. Det kan for eksempel oppstå nærhet når man føler seg innlemmet i selve forestillingen, enten via direkte henvendelser eller via en generell kommunikasjon med publikum. Den belgiske performancegruppen Exiles' forestilling *What is thinking?* kunne oppleves som en samtale. Carly Wijs spiller Hannah Arendt som forteller om sitt forhold til Martin Heidegger. Hun leser høyt og kommenterer gamle brev fra Heidegger, og måten dette gjøres på er svært lik måten man ville forholdt seg til noen i en privat samtale. Som publikum blir man sittende og føle seg lett beklemt, samtidig som man føler en viss forventning til stille deltakelse i samtalen i form av små nikk, smil og samtykkende gester. Wijs møter blikket til publikum, både enkeltvis og som gruppe, og forklarer detaljer underveis i lesingen. På ett tidspunkt ler en av tilskuerne av det Wijs leser, hvorpå hun kikker opp fra brevet, møter blikket til vedkommende, nikker og sier "Yeah, I

---

<sup>59</sup> Lehmann (2006), s.95, min uthevelse av skrift.



know”, på samme måte som man vil svare på en kommentar i en vanlig samtale med en annen person. Formen på denne forestillingen trekker publikum inn i en nær samtale med skuespiller, samtidig som forestillingen brytes opp av innslag av film og musikk som igjen skaper avstand. Denne avstanden gir publikum mulighet til å fordøye og reflektere underveis i forestillingen.

I det tradisjonelle dramatiske teatret benytter man seg i stor grad av en ren fiktiv verden. Man skaper en fiksjon i samarbeid med tilskueren som oppstår ved forestillingens start og slutter ved forestillingens slutt. Dette gir tilskueren større mulighet for avstand til hendelsene som presenteres i løpet av forestillingen. De kan oppleve nære øyeblikk underveis av ulike årsaker: innlevelse i handling, identifikasjon med en følelse/situasjon etc. Men når forestillingen er over vil distansen kunne gjenfinnes og nærheten avfeies på bakgrunn av fiksjonsverdenen. ”Det er ikke sant, det er jo bare teater”. Men når man bryter med fiksjonen – eller blander fiksjon og virkelighet – blir avstanden vanskeligere å oppnå. I forestillingen *Renset* ved Den Nationale Scene i Bergen høsten 2002 presenterte utøverne indikasjoner på noen scener. Framfor å etterlikne en handling, ble handlingen kun antydnet. En av karakterene i stykket skulle på et tidspunkt bli voldtatt. I stedet for å iscenesette en etterligning av en voldtekt la skuespilleren seg ned på gulvet på magen. Liggende slik utførte hun bevegelser *som om* hun ble voldtatt. Siden scenen bare ble fylt halvveis måtte tilskueren selv skape bildene i eget hodet, hvilket i sin tur gjorde det vanskelig å ta avstand. Fiksjonen var overtydelig, noe som likevel førte til at den ble *utydelig*. Midlene som ble tatt i bruk for å skape fiksjonen ble tydelig vist frem. Blant annet ble det benyttet ketsjup fra originalemballasje for å indikere blod. Men idet man viste dette frem så tydelig forsvant grensen mellom fiksjonen og virkeligheten. I en annen scene fra samme forestilling skulle en av karakterene kutte av tungen og begge hendene til en annen karakter. Fremfor å forsøke å etterligne denne handlingen, valgte man her å feste plastikkstrips rundt tunga og genserermene til skuespilleren, før man helte ketsjup rett fra ketsjupflaska på stripsen. Tilskuerne forstod at dette representerte avkutting av lemmer, men siden de selv ble tvunget til å lage disse bildene mentalt, ble de mye vanskeligere å ta avstand fra. Det opplevdes som en overskridelse av eget privat rom, uten at noen hadde fysisk tvunget tilskuer til noe. Fremvisningen av midlene som benyttes i fiksjonsskapelsen på scenen fører til sterkere innlevelse enn forsøket på å skape illusjonen av det samme.

I den belgiske performancegruppen Victorias forestilling *Aalst* blander de virkelighet og fiksjon. De kaller det selv *faction theatre* (fact/fiction)<sup>60</sup> fordi det er en forestilling som reproduserer virkelige utsagn. *Aalst* var en rekonstruksjon av en rettssak mot et belgisk par som hadde tatt livet av sine to små barn. Victoria presenterte ikke et konkret forslag til forklaring på hvorfor. Men de presenterte situasjonen annerledes enn den var i virkeligheten, og dermed kunne man ikke lenger ta helt avstand til situasjonen. Handlingene deres gikk fortsatt imot vårt moralske grunnsyn, men samtidig kom bakgrunnen til de tiltalte fram og man følte en blanding av avsky for handlingene kombinert med medfølelse for deres bakgrunn. Materialet som lå til grunn for manus til forestillingen var rettsutsagnene til de to tiltalte, og forestillingen var scenisk enkelt bygget opp. Store scene på Black Box Teater var teppebelagt, midt på scenen (med ca fire meters mellomrom) sto det plassert to stoler med hver sin mikrofon foran. Utøverne som forestilte de tiltalte satte seg på hver sin stol, og via høytalere kom en stemme som avhørte de to. Underveis lå det lav musikk, som varierte sjelden, og utøverne hadde på seg vanlige klær som kunne passe til hvit middel-/underklasse. Stemmen i høytalerne var nøytral, og utøverne framsto som nervøse. Men de svarte tilsynelatende ærlig på spørsmålene. Sakens kjerne, at de er tiltalt for å ha tatt livet av sine egne barn, var svært opprørende. Men jeg opplevde underveis i forestillingen at jeg følte en viss medlidenhet med de tiltalte, uten at jeg verken kunne identifisere meg med dem eller var i stand til å rettferdiggjøre deres handlinger. Den underliggjørende måten å fremstille saken på satte situasjonen i et nytt lys, og det kom fram flere historier som kunne være mulige årsaker til at ting hadde endt som de gjorde. Som tilskuer vekslet jeg mellom total avsky for deres handlinger, og sterk medlidenhet for deres skjebner. For min del satte det i gang en del tankeprosesser omkring hvilket ansvar vi har ovenfor våre medmennesker, hvordan miljøet påvirker en og i hvor stor grad logikk varierer mennesker i mellom. *Aalst* blandet fiksjon og virkelighet, men det oppstod ingen forvirring omkring hva som var fiksjon og hva som var virkelighet. Selv om dette førte til en avstand til situasjonen som gjorde tilskueren i stand til å se flere sider av situasjonen, og dermed selv ta stilling til hvordan den enkelte ville forholde seg til dette, førte det samtidig til en form for nærhet. En nærhet til karakterenes 'skjebne' og en nærhet idet man innser at ingenting er svart-hvitt.

---

<sup>60</sup> Program fra forestilling ved Black Box Teater, utgitt av Pol Heyvaert og Victoria

#### 1.7.4. 'Fysikalitet.'

”Teatret viderefører mening som ikke kan navngis”, skriver Lehmann, med videre referanse til Lyotard, derfor vanskeliggjøres denne prosessen ytterligere i det postdramatiske teatret hvor forståelsen eller tolkningen av tegn endres. Den fysiske kroppen representerer ikke nødvendigvis noe annet enn nettopp den fysiske kroppen. Meningen framgår ikke tydelig av situasjonen, kroppen blir bare ”subject matter”. Den er ikke nødvendigvis bærer av tegn, eller åsted for handling, den er rett og slett et objekt i scenerommet på lik linje med de øvrige elementene. Samtidig som den skiller seg fra de andre elementene gjennom å være levende.

The physical body, whose gestic vocabulary in the eighteenth century could still be read and interpreted virtually like a text, in postdramatic theatre has become its own reality which does not 'tell' this or that emotion but through its presence *manifests* itself as the site of inscription of collective history.<sup>61</sup>

Kroppen er ikke et substitutt for eller virkeliggjørelse av en tekst eller et budskap fra avsender til mottaker. Den virkeligheten som manifesteres gjennom en fysisk kropp blir den virkeligheten man selv leser inn. Den belgiske performanceartisten Nico Raes gjestet september 2005 Nasjonalgalleriet i Oslo med sin forestilling *Puppetmaster* i en performancerekke arrangert i regi av Kyss Frosken-utstillingen på Nasjonalgalleriet. I *Puppetmaster* kom publikum inn i et auditorium hvor det ble spilt lav, suggererende musikk, og fikk utdelt en bruksanvisning. Deretter ble man ført inn bak sceneteppet som delte rommet i to, hvor man kom til en kube. Ut fra kuben stakk det taustumper, og i henhold til bruksanvisningen skulle man trekke i tauene. Etter ca ti minutter ble man ført tilbake til den andre siden av sceneteppet, hvor man på storskjermer kunne se filming fra innsiden av kuben hvor Nico Raes befant seg. Han var naken og bundet på hender og føtter av taustumpene som stakk ut av kuben. Det var fortsatt lov til å trekke i tauene, men i motsetning til tidligere forstod man nå konsekvensene av egne handlinger. Publikum reagerte veldig forskjellig på dette. Noen forholdt seg passive foran skjermene, mens andre trakk i tauene av all kraft. *Puppetmaster* bestod i sin helhet av denne nakne kroppen inni en kube. Nico Raes' nakne kropp var tilstede, samtidig som den kun var synlig for oss via tv-skjermer. Men siden vi så konsekvensene av våre handlinger noe forsinket ble hans fysiske tilstedeværelse nærmest forsterket. Vi kunne ikke se Raes samtidig som vi fysisk medvirket i forestillingen.

---

<sup>61</sup> Lehmann (2006), s.97

Muligheten til både å observere og å medvirke gjorde imidlertid følelsen av teaterhendelsen som noe som skjer her og nå desto sterkere.

#### *1.7.5. Konkret teater og overskridelse av fiksjonen.*

Fordi referansepunktene til den virkelige verden kan være vanskelige å finne i det postdramatiske teatret, foreslår Lehmann at man kaller det et *konkret teater*. Han sammenligner teatret med lignende retninger innen malerkunsten hvor kunstverkene ikke refererer til noe utenfor seg selv. Framfor å referere til en 'ikke-representabel' natur vektlegges det synlige. Teater er noe som skjer her og nå, og det er dette aspektet som vektlegges innenfor det postdramatiske teatret framfor referanser til en verden utenfor. Dette behøver ikke bety at man går helt bort fra tegnbruk, men som tidligere nevnt er kravet om balansen i tegntettheten i det postdramatiske teatret borte, slik at det ikke lenger legges føringer på tegnbruken. Lehmann kaller dette for *det iakttagbares teater*.

Det postdramatiske teatret har heller ikke et lukket, fiktivt kosmos.<sup>62</sup> I det aristoteliske teatret bygget man på *mimesis*. For Aristoteles ble all kunst skapt gjennom *mimesis*, etterlikning. I *Om diktekunsten* skrev Aristoteles at all kunst var "i sin helhet etterliknelser".<sup>63</sup> Kombinert med fortellingen var *mimesis* hovedbestandel i det antikke teatret. Fortellerrollen, som var en del av det antikke teatret, opprettholdes i noen former for postdramatisk teater, men i en annen form enn man er vant til i det dramatiske teatret. Helt tilbake til antikken har det i teatret vært vanlig å snakke til publikum, men da bare innenfor den lukkede verden skuespillet befinner seg i. I det postdramatiske blir imidlertid tilskueren en del av forestillingen. Man snakker *med* publikum, og ikke bare *til* dem.<sup>64</sup> I det nye teatret kan det være vanskelig å skille mellom hva som er performative handlinger, og hva som er faktiske brudd med disse. Bruddene er gjerne en del av selve forestillingen eller hendelsen, og slik sett falske brudd.

For, if it is true that solely the *type of situation* decides about the significance of actions, and that it becomes an essential moment of the experience of theatre that **the spectators themselves define their situation, then they each also have to take responsibility for the**

---

<sup>62</sup> Lehmann (2006), s.99

<sup>63</sup> Aristoteles (1989/1997), s.25

<sup>64</sup> Lehmann (2006), s.100

**manner of their participation in the theatre.** By contrast, the prior *definition* of the situation as 'theatre' (or not) cannot define the status of the actions that is at stake here.<sup>65</sup>

Den klassiske teaterdefinisjonen hvor teatret defineres ut fra et tilstedeværende publikum vil heller ikke være gyldig innenfor det postdramatiske teatret. Til det gir den publikum for mye sikkerhet; gjennom en fjerning av denne sikkerheten fjernes også noe av sikkerheten ved en definisjon.<sup>66</sup> Grensene mellom virkelighet og fiksjon blir uklare, og det blir også uvisst hva som overskrider hva. Hvis man kaller teaterforestillingen en kontrakt som inngås mellom utøvere og tilskuere, blir denne kontrakten enten brutt eller ikke inngått i enighet i det postdramatiske teatret.

Lehmann hevder at den estetiske distansen, som eksempelvis Brecht oppfordret til, tilhører det dramatiske teatret. I de nye teaterformene, som ligger nærmere performance art, forekommer det imidlertid en uklarhet som vanskeliggjør denne distansen for publikum. Den gir forestillingen et situasjonspreg, og kan forekomme i teater som ellers kan ha klarere grenser mellom scene og sal.<sup>67</sup> I forbindelse med den allerede nevnte Kyss Frosken-utstillingen på Nasjonalgalleriet, gjestet også kompaniet Forced Entertainment utstillingen med forestillingen *Exquisite Pain*. Forestillingen tar utgangspunkt i en tekst av fotograf og installasjonskunstner Sophie Calle, hentet fra hennes prosjekt basert på repetisjoner. Forestillingen tar utgangspunkt i "the unhappiest day in Calle's life"<sup>68</sup>, og hun har forsøkt å komme over egen smerte gjennom å oppsøke fremmede mennesker i barer og lignende for å fortelle sin egen triste historie mot å få høre andres i retur. Målet var å komme over smerten gjennom en repetisjon av den triste historien, enten ved å gå lei av gjentatte repetisjoner eller gjennom andres smerte. Forestillingen bestod av opplesninger av disse historiene, hvor utøverne aldri gjorde forsøk på å fremstå som annet enn opplesere av en historie. Forestillingen var forespeilet å vare bortimot to timer, men halvannen time ut i forestillingen ble forestillingen brutt da en bit av taket på forestillingslokalet bokstavlig talt falt ned. Som tilskuer blir man da i tvil om dette var en planlagt del av forestillingen, eller om dette skyldtes et uhell. Til tross for at kurator for forestillingsrekken, Sven Å. Birkeland, fortalte oss at dette var et uhell og at forestillingen dermed ikke kunne spilles ferdig, blir tilskueren fremdeles i

---

<sup>65</sup> Lehmann (2006), s.103

<sup>66</sup> Lehmann (2006), s.103

<sup>67</sup> Lehmann (2006), s.104

<sup>68</sup> Sitat fra forestilling, *Exquisite Pain* v/ Forced Entertainment. På Nasjonalmuseet i Oslo. Av: Sophie Calle. Regi: Tim Etchells. [sett 20.august 2005]

tvil om situasjonens autentiske karakter. Man blir fortalt at dette ikke er en planlagt del av forestillingen, men fordi grensene mellom fiksjonen og ikke-fiksjonen innenfor denne typen teater ikke lenger er helt klar, tror vi ikke lenger på det autentiske.<sup>69</sup>

#### 1.7.6. 'Event/situasjon'

Lehmanns siste karaktertrekk dreier seg om forestillingen som helhet, forestillingens form. *Event* spiller bedre teaterformens dynamikk og dens element av ikke-stillstand. *Event* viser til forestillingens sosiale karakter, hvordan den skiller seg fra det tradisjonelle teatret og har likhetstrekk med andre sosiale situasjoner.

In this postdramatic theatre of events it is a matter of the execution of acts that are real in the here and now and find their fulfillment in the very moment they happen, without necessarily leaving any traces of meaning or a cultural monument.<sup>70</sup>

Dette gjør at det nærmer seg *performance-art* og *happening*, som karakteriseres av et fravær av tekstlig mening og tilknytning til en litterær tradisjon. Sjangrene opererer mer innenfor det fysiske uttrykket enn det tekstlige, og tematiserer tilstedeværelsen framfor representasjonen. Michael Kirby trekker fram det ikke-verbale som et av karaktertrekkene ved *happening*. Det postdramatiske teatret har mange likhetstrekk med Kirbys forklaring av hva *happening* er, blant annet fraværet av en tekst som overordnet element.<sup>71</sup> Der man i det tradisjonelle dramatiske teatret ser forestillingen som et sluttprodukt og snakker om en teaterproduksjon som et hele, ser man i det postdramatiske teatret en forestilling som en del av en prosess. Forestillingen blir altså en aktiv del av noe som er i stadig utvikling framfor et statisk sluttprodukt som repeteres.<sup>72</sup> Lehmann kaller kategorien 'event/situation' for å skille det fra politiske stunt og lignende som også kalles *event*. *Situation* brukes for å vise til aspektet av delaktighet fra publikums side. Som publikum sitter vi ikke lenger helt passive og observerer, da det postdramatiske teatret kontinuerlig spiller på tilstedeværelsen, at det er noe som skjer

---

<sup>69</sup> Det må forøvrig legges til at jeg aldri fikk sett avslutningen på forestillingen, da dette var siste forestillingsdag og det var umulig å fortsette forestillingen i lokalet av sikkerhetsmessige årsaker. Med tanke på repetisjonen som tema for forestillingen er det ironisk at den uplanlagt avbrytes, og tilskueren må forlate forestillingen uten avslutning og uten forklaring. På mange vis er dette muligens forestillingens beste slutt: uventet brudd på en tilsynelatende endeløs repetisjonsrekke.

<sup>70</sup> Lehmann (2006), s.104

<sup>71</sup> Kirby, Michael: *Happenings*, Michael Kirby, 1966, s.12-13

<sup>72</sup> Lehmann (2006), s.104

her og nå. Dermed fratas man muligheten til en helt distansert og objektiv holdning til forestillingen. Alle tilstedeværende elementer blir deltakende i situasjonen som skapes i samarbeid. Dermed gis det også større rom for individuelle opplevelser som skiller seg fra hverandre, og for sosiale situasjoner framfor kunstneriske framførelser.<sup>73</sup> Den sosiale situasjonen gjør ikke bare publikum oppmerksom på sin egen tilstedeværelse og delaktighet, men de blir også bevisst sine medtilskuers deltakelse i, eller innflytelse på, denne.<sup>74</sup> I *Puppetmaster* var publikum nødvendig for å få en forestilling, helt uavhengig av utfall. Som det fremgår av de fleste teaterdefinisjonene er teatret avhengig av både publikum og utøvere for å kunne eksistere, men det postdramatiske teatret bruker dette aktivt som et av fundamentene i forestillingen.

---

<sup>73</sup> Lehmann (2006), s.106

<sup>74</sup> Lehmann (2006), s.107

## ***Del 2: Forestillingsanalyse.***

Jeg har nå gjort rede for Lehmanns karaktertrekk ved det postdramatiske teatret, og vil i det følgende anvende dem på tre teaterforestillinger. Jeg har valgt å benytte meg av tre forestillinger fra tre ulike tradisjoner. Mitt første eksempel, *Lenz*, er hentet fra Nationaltheatret i Oslos teaterscene Torshovteatret. Nationaltheatret er for mange selve teatret, og blir slik normgivende. Mitt andre eksempel, *God hates Scandinavia*, ble spilt på Black Box Teater. Og til tross for at Nationaltheatret er mest anerkjent som en institusjonsscene, er også Black Box Teater en institusjonsscene. Teatret har riktignok ikke et fast ensemble, slik vi er vant med på Nationaltheatret, men er like fullt en institusjon. Black Box Teater presenterer i stedet frittstående scenekunstnere og kompanier, hvilket inkluderer Sons of Liberty som stod bak *God hates Scandinavia*. Black Box Teater representerer det frie scenekunstheltet, og dermed også ofte "det nye". Her forventer publikum å møte noe nytt, her forventes det i større grad at teatersjangeren utfordres. Mitt siste eksempel, *Drive-In theater*, ble derimot spilt utenfor institusjonene og utenfor teaterbygningene. Bak prosjektet stod scenekunstner Claire de Wangen, som i samarbeid med de øvrige utøverne i *Drive-In theater* hadde utviklet forestillingen. Jeg har med overlegg valgt tre forestillinger fra tre ulike tradisjoner, for dermed å få en bredere oversikt over tendenser innenfor det norske samtidsteatret.

Jeg vil gjøre lesninger av *Lenz*, *God hates Scandinavia* og *Drive-In theater* for å lete etter postdramatiske trekk i dem, og for å teste ut anvendbarheten av Lehmanns begreper på dem.

### *2.1.0. Lenz.*

#### *2.1.1. Introduksjon: beskrivelse av forestilling.*

*Lenz* ble spilt på Torshovteatret vinteren 2006. Forestillingen tok utgangspunkt i Georg Büchners fortelling om den tyske dramatiker Jakob Michael Reinholdt Lenz (1751-1792). Den tyske regissøren av forestillingen, Armin Petras, valgte imidlertid å bruke denne teksten som et rammeverk for forestillingen. Forestillingen besto av tekstfragmenter hentet fra Büchners tekst i tillegg til Jon Fosses oversettelse av denne til nynorsk, oppbrutt av fragmenter av andre fortellinger og hendelser. Den nynorske tekstoversettelsen av *Lenz* ble mer sitert enn spilt. Skuespillerne vekslet mellom å snakke ulike norske dialekter, og et noe



gebrokkent engelsk og tysk. Forestillingen var bygget opp rundt Büchners tekst, og hver scene ble introdusert av en overskrift på skjermer som samlet oppsummerte historien om Lenz i korte trekk. Ikke alle scenene omhandlet Lenz i like stor grad, noen ganger ble overskriftene stående mer som en kommentar til det som faktisk utspilte seg på scenen snarere enn en forklaring. Også overskriftene var på både engelsk og norsk, men den engelske teksten var alltid mer informativ enn den norske, slik at mye av informasjonen om den kommende scenen forsvant i oversettelsen. Overskriftene fungerte i tillegg som oppsummeringer av handlingen underveis, slik at man kunne følge handlingsforløpet i historien om Lenz, til tross for alle avbrytelsene og digresjonene som utspilte seg på scenen underveis. Skjermene fungerte som en overordnet struktur, et element som hentet fokus tilbake på Lenz. I korte trekk handler teksten *Lenz* om dramatikeren Lenz som drar fra byen og opp i fjellet, hvor han kommer til en liten landsby. Her treffer han presten Oberlin som lar ham bo hos seg. Underveis får han en styrket tro på Gud, han får besøk av en gammel venn og han forsøker å ta livet av seg. Fortellingen om Lenz ender med at han, syk og desillusjonert, blir hentet ned fra fjellet av familien sin. Forestillingen *Lenz* handler imidlertid like mye om Lenz' ulike sinnstilstander som den omhandler det norske og om kunsten generelt - tre ganske sprikende tema, brutt opp og sydd sammen til en forestilling som framstod som fragmentert.

Forestillingen ble spilt av fire skuespillere, som alle delte på å spille rollen som Lenz. Det ble opplyst i begynnelsen av hver scene hvem som spilte Lenz, som regel ved at noen ropte "Ich bin Lenz!" eller pekte på ryggen hvor det hang en stor hvit plakat med en rød L, veldig lik skiltene man benytter på biler for å indikere at føreren er under opplæring. I tillegg til å spille ulike karakterer fra fortellingen om Lenz, spilte skuespillerne også seg selv. I åpningsscenen ankom skuespillerne scenen iført vanlige klær. De ankom altså tilsynelatende som seg selv, mens alle uttalte "Ich bin Lenz". Deretter fant en av skuespillerne fram en taperull som de bandt seg sammen med. Slik ble de stående og siterte fra nynorsk-oversettelsen av *Lenz* i kor. De varierte synkront stemmebruken, fra lav hvisking til høy stemme, fra piperøst til dyp stemme. I tillegg sviktet de taktvis og synkront i knærne. Scenen er beskrivende for stilen som holdes gjennom hele forestillingen, den veksler mellom fiksjon og virkelighet, og stiller dem opp mot hverandre. Skuespillerne trådte frem og tilbake mellom ulike karakterer hele tiden, og åpnet for en usikkerhet omkring hva eller hvem de skulle forestille, og følgelig også for hvordan man skulle lese scenen som ble presentert. Skuespillerne kommenterte eller beskrev ofte hendelsene på scenen, både sine egne og medskuespillernes handlinger og uttalelser. I tillegg til at skuespillerne framstilte flere ulike karakterer ble det benyttet filmvisning på en

stor vegg på scenen. Noen var videoopptak av skuespillerne, mens noe besto av direkte overføring fra videokamera som var i bruk underveis i forestillingen. Opptakene besto delvis av skuespillerne iført bunad og gående på ski ute i et snødekt fjellandskap, og delvis av dem i sivile klær.

Forestillingen ble spilt på Torshovteatret, som er en liten teaterscene. Scenerommet er rundt, og scenegulvet er på samme nivå som de nederste seteradene. Tilskuerne blir dermed sittende i en halvsirkel rundt scenegulvet, fordelt på noen få rader. I tillegg kommer et galleri som både benyttes for tilskuerbenker og i varierende grad til spillområde. I *Lenz* var det fortrinnsvis scenegulvet som ble benyttet. Dette var utstyrt med en 3,4 meter høy og 2 meter bred trevegg som var plassert midt på scenegulvet. På sidene var det plassert rekvisitter som ble tatt i bruk underveis; plastbøtter, vedkubber, grankvister, kjølebag med snø. *Lenz* var en forestilling bestående av fragmenter av flere fortellinger som ble presentert parallelt eller etter hverandre, i raskt tempo. I tillegg til skuespillernes vekslinger av karakterer var det lagt inn to avbrytelsesscener: "Interruption; Slottsparken" og "Interruption number 2; struggling with the unknown". I de øvrige scenene fantes det også avbrytelser, men forskjellen var at disse i sin helhet ble presentert som avbrytelser fra fortellingen om Lenz. Gjennom hele forestillingen henvendte skuespillerne seg ofte til publikum, og på et tidspunkt hentet de opp tilskuere fra salen som en del av forestillingen. Scenen het "Lenz elsker Gud" og ble innledet av et filmklipp av skuespillerne som gikk på ski iført bunader. En av dem kommenterte ovenfor tilskuerne at det var filmet på Norefjell, mens en av de andre hang opp bilder av ulike kjente personligheter som Hillary Clinton, Morten Harket og Catherina Zeta Jones. En av skuespillerne forestilte presten Oberlin, mens de resterende tre spilte Lenz. De tente hvert sitt telys og inviterte hver sin tilskuer inn på scenegulvet. De småpratet med gjestene sine helt til det ble spilt musikk og både skuespillere og gjester måtte danse etter koreografi fra Oberlin. Etter hvert måtte de også påføre hverandre smerte og kjærlighet, også dette på Oberlins oppfordring. Jeg trekker frem denne scenen fordi den illustrerer den hyppige vekslingen mellom, og samtidig blandingen av, de ulike fiktive rammene i forestillingen. Skuespillerne henvendte seg ofte til hverandre ved å bruke hverandres egne navn, og omtalte også seg selv som offentlige personer. Dermed fikk forestillingen mange fiksjonslag, og det var tidvis vanskelig å skille mellom de ulike lagene. Til tross for at karakterene silte seg selv i deler av forestillingen, var de der i rollen som som selv, noe som også er et fiktivt lag. Alle scenene ble knyttet til Lenz gjennom presentasjonen av scenens navn og innhold på skjermen. Men

samtidig kommenterte som sagt skuespillerne seg selv som private og offentlige personer, og flettet dermed inn temaer omkring Norge og den norske nasjonalfølelsen.

### 2.1.2. *Postdramatiske karaktertrekk ved Lenz:*

1) *Parataxis eller Ikke-hierarki*. Som tittelen indikerte handlet *Lenz* om Lenz. Det var historien om slutten på Lenz' liv som var rammeverket som bandt forestillingen sammen. Som tilskuer var det likevel ikke alltid så enkelt å få øye på dette rammeverket, da det var brutt opp av andre historier og kommentarer. Tilskueren kunne velge å se alt som skjedde i scenerommet som knyttet til historien om Lenz, så vel som å se de fleste hendelsene som frittstående og lese disse uavhengig av hverandre. Skuespillerne varierte dialekt- og språkvalgene gjennom hele forestillingen, og framstilte på denne måten teksten annerledes enn man er vant til i det tradisjonelle dramatikkbaserte teatret. I Lehmanns beskrivelse av dette karaktertrekket siterer han Heiner Goebbels som ønsker et teater hvor alle virkemidlene ikke bare illustrerer og dupliserer hverandre, men snarere beholder sine særtrekk samtidig som de jobber sammen.<sup>75</sup> Velger man å tolke dette karaktertrekket som forestillinger hvor fabelen ikke lenger er overordnet resten av elementene i forestillingen vil *Lenz* absolutt føye seg inn i en postdramatisk tradisjon. Men teksten dominerte likevel i forestillingen, om enn på en litt annerledes måte enn man gjerne er vant med i det tradisjonelle teatret. Handlingen var ikke enhetlig som i en aristotelisk dramaturgi, og tekstsekvensene kunne fremstå som uavhengig av hverandre. Likevel var det teksten som markerte bruddene mellom scenene, og teksten som markerte vekslingen i roller. Simultankaraktertrekket var sterkt tilstedeværende i *Lenz*, både som simultanhandling og som simultanitet i tegnbruken og tegntettheten. Musikken som ble brukt i forestillingen var som regel pop-musikk, som Radioheads *Creep*, og ble flere ganger brukt som overgang fra en scene til en annen. Den utgjorde et par ganger nokså lange sekvenser, slik at musikken var eneste element i scenerommet. Både musikken og teksten ble benyttet som elementer løsrevet fra selve handlingen. Tilskuerne hadde til dels mulighet til selv å velge hva de ville følge med på og hvordan de ville lese situasjonene. Skuespillerne befant seg som regel i scenerommet selv om de ikke alltid deltok direkte i scenen som pågikk. Det oppstod dermed en form for passiv simultanhandling, i og med at skuespilleren(e) som ble sittende ved siden av resten av tilskuerne likevel ikke var en del av dem. Dette bidro også

---

<sup>75</sup> Lehmann (2006), s.86

til en kontinuerlig anerkjennelse av tilskuernes tilstedeværelse, og en uavbrutt kommunikasjon mellom tilskuer og utøver. Bruken av *tegn tetthet* var også i overensstemmelse med Lehmanns liste over typiske karaktertrekk for det postdramatiske teatret. Det ble brukt svært ladete symboler i forestillingen som blant annet kunne knyttes opp til den norske nasjonalfølelsen. I noen av videosekvensene gikk skuespillerne på ski iført bunader, smilende og med røde roser i kinnene, og fremstod dermed som symboler på den norske folkesjela. Det ble også tegnet opp andre nasjonal-tilknyttede symboler på en skjerm i en scene, flagg, oljeplattform, tv-apparat etc. Innimellom opptrådte også skuespillerne på scenen iført bunad. Tegnene ble tidvis påtrengende uten at de ble direkte kommentert. På denne måten sto publikum fritt til å tolke tegnene slik de ville. Samtidig var tegnene svært ladete symboler, som det norske flagget, og dette gir dem få tolkningsmuligheter. Som nevnt tidligere får en gjenstand gjerne status som tegn idet den står for et brudd med noe annet. En oljeplattform eller et norsk flagg vil ikke anses som symbol i alle sammenhenger, det er først når de tas ut av det som anses som deres naturlige sammenheng at de får denne statusen. Mengden tegn varierte, spesielt i forhold til klarheten i fiksjonsdannelsen. Slik jeg leste forestillingen var den på enkelte tidspunkt overfylt av tegn, hvilket betyr at den hadde innslag av *plethora* i seg. Scenerommet var som regel åpent og uten rekvisitter, slik at når man valgte å hente inn andre elementer fikk disse en ladet betydning. Benyttelsen av variasjon av språk ga teksten et *musikalsk* preg hvor det var viktigere hvordan noe ble fremført enn hva som ble sagt. Da skuespillerne i åpningsscenen siterte fra den nynorske oversettelsen av teksten til Büchner, konsentrerte ikke lenger tilskueren seg om hva som ble sagt, men heller om hvordan det ble gjort. Forestillingen inneholdt også sekvenser hvor skuespillerne sang, uten at det framgikk klart hvorvidt dette skulle tolkes som musikalinnslag, altså tekst som fremføres tilsynelatende tilfeldig akkompagnert av musikk, eller om dette snarere var underliggjøringsmekanismer eller rene musikkinnslag. Mikrofonbruk og fordreining av skuespillernes stemmer ga også nye dimensjoner og lesningsmuligheter for tilskueren. Den sceniske utformingen var enkel, og bestod fortrinnsvis av en 3,4 meter høy trevegg midt på scenen. Denne ble benyttet flittig i forestillingen, og hadde således mange funksjoner.

2) *Varme og kulde – eller avstand og nærhet* forekom mellom utøvere og tilskuere på flere punkter. Ett eksempel på vekslingen mellom nærhet og avstand oppsto som en konsekvens av vekslingen mellom fortellingen om Lenz og den mindre tydelige fiksjonen. Fortellingen ble stadig avbrutt av anekdoter fra skuespillerne, og i en scene ropte den kvinnelige skuespilleren (Mariann Ottesen), ”Dette er min favoritt-scene!”, mens hun løp rundt på scenen, slo hjul og

gikk ned i spagaten. Hun snakket i fistel av begeistring, og ble den litt fjåsete jenta alle lo av. ”Så gøy å være sammen med dere – så gøy å være på teater!”, ropte hun. Gjennom hele forestillingen minnet skuespillerne tilskuerne på at de befant seg i teatret, og i den ovenfor nevnte scenen fungerte det i tillegg som et inkluderende utsagn overfor publikum. Man ble trukket inn i scenen, og situasjonen ble veldig intim og vanskelig å ta avstand fra. Mariann henvendte seg til tilskuerne og oppfordret til en lek kalt: ”gissa väm jag är!”. Hun var veldig oppskjørtet og kommenterte selv at hun måtte roe seg ned. Hun kledde seg ut som en av karakterene fra fortellingen om Lenz og ropte; ”jeg begynner nå- gjø’kke det!”. ”Hva er dette for noe lureri?” og ”My favorittscene!”, før leken startet. Hun travet rundt på scenen og snakket med lattermild stemme og oppfordret publikum til å gjette.



Første gang jeg så forestillingen var det få som turte å gjette, mens det siste gang nærmest haglet med svar. Når noen hadde gjettet riktig, og blitt premiært med en neve snø, fulgte neste lek som var allsang. Mariann fortsatte å snakke i fistel og skjelte med øynene. Skuespillerne ledet an i sangen, som var en tekst om Jesu apostler på melodien fra *Ti indianere små* og til forveksling lik dem man får utdelt i bryllup og konfirmasjoner. Publikum ble revet med og sang og lo, og underveis forsvant Mariann ut. Hun returnerte med et paintballgevær i hendene som hun skjøt på treveggen med. Publikum fortsatte å le, men Mariann ropte; ”synes dere det er morsomt?!”. ”Det er’ke noe morsomt”, svarte hun selv alvorlig. ”Tror du det er noe gøy? Hold kjeft, da, Trond Espen”, utbrøt hun da en av medskuespillerne forsøkte å roe henne ned. Som tilskuer oppsto det en usikkerhet. Man befant seg i noe man anså som en trygg situasjon,

---

<sup>76</sup> Kilde: <http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Presserom/PRESSEBILDEARKIV/G-M/Lenz/> [lest 7.desember 2006]

for så å bli revet ut av den. Noen av tilskuerne fortsatte å le, for så å bli konfrontert og kjeftet på av Mariann. Tilskuerne hadde blitt trukket inn i en nær og trygg situasjon av skuespillerne, inn i en sosial begivenhet, for så å bli skjøvet ut igjen. Man ble latterliggjort som publikum for hva man hadde ledd av, og det oppstod en usikkerhet i hvordan man skulle forholde seg til situasjonen. Dette er én type veksling mellom avstand og nærhet som oppstår i måten skuespillerne forholder seg til tilskuerne. Et annet eksempel på vekslingen mellom avstand og nærhet kom i en scene hvor Lenz, denne gang spilt av Mariann, skulle komme med en bekjennelse ovenfor presten Oberlin. Skuespilleren hevdet overfor Oberlin å være Lenz, men Oberlin trodde henne ikke før stemmen hennes ble forvrengt gjennom mikrofonen hun snakket i til en mørk og treg røst. I denne scenen snakket Lenz gebrokkent engelsk, mens Oberlin siterte fra den nynorske teksten. Til tross for at samtalen dreide seg om et bestialsk tema, ettersom Lenz hevdet å ha drept sin tidligere kjæreste Fredrikke med en strikkepinne, lo tilskuerne. Skuespillernes avstand til teksten ga også tilskuerne avstand til det som ble presentert. Oberlin oppfordret Lenz til å synge om følelsene sine, hvilket førte til en scene hvor skuespilleren hang i et trapes og utførte akrobatiske øvelser. Samtidig sang hun med sped og lys stemme: ”Å Gud i de lyse kjelder / i dei glødande rikas velder / verker auga mine kvar ei natt / kjem ikkje mørket snart til meg att..” Stemmen og innholdet i teksten gjorde scenen veldig intim og vond, samtidig som de akrobatiske øvelsene ga det hele et komisk preg. Sangen kan beskrives som naken og nær, et element som trekker tilskueren inn i Lenz’ lidelser. Hele atmosfæren rundt sangen i tillegg til kostymer og bevegelser førte likevel til at man følte en avstand til scenen og karakterene. Noe som kunne vært en følelsesmessig sterk scene ble underliggjort ved å skape avstand og heller *presentere* framfor å *spille* for publikum. Avstanden og nærheten opptrer i forhold til det som blir presentert, altså selve situasjonen. I sistnevnte eksempel er nærheten mer løsrevet fra utøverne enn det forrige eksempelet.

3) *Fysikalitet* handler for Lehmann blant annet om den fysiske kroppen som sin egen virkelighet, som gjennom sin tilstedeværelse manifesterer seg selv som åsted for inskripsjonen av kollektiv historie.<sup>77</sup> I Lenz hadde de fleste elementene mer enn én funksjon. Den fysiske tilstedeværelsen kunne leses som et tegn på noe annet, samtidig som det kunne tolkes som en tilstedeværelse og ikke nødvendigvis noe utover det. Men når skuespillerne kledde seg i bunader eller sekker ble kroppene deres stående som tegn på noe annet. Det ble vanskelig for tilskueren å se forbi dette og utelukkende forholde seg til den fysiske

---

<sup>77</sup> Lehmann (2006), s.97

tilstedeværelsen. Kroppene forekom meg å være bærere av tegn, framfor konkrete og egne virkeligheter. Siden skuespillerne hele tiden vekslet mellom å forestille ulike fiktive karakterer, eller ulike representasjoner av seg selv, var deres tilstedeværelse alltid knyttet til noe utenfor den fysiske tilstedeværelsen. Dermed ble kroppen alltid bærer av tegn, eller en representant for noe annet.

4) *Konkret teater/irruption of the real*. Lenz refererte i aller høyeste grad til noe utenfor seg selv, og avviker her fra dette karaktertrekket som kjennetegner det postdramatiske teatret. Framstillingen av Lenz er ikke bare historien om en syk kunstner, men også en kommentar til kunsten som helhet. Som nevnt i avsnittet om tegntetthet hadde Lenz mange ladete symboler som førte til at man som tilskuer hele tiden forsøkte å dekode dem. Samtidig var tempoet så høyt at man ikke alltid rakk å gjøre dette. Man ble nærmest tvunget til å forholde seg til scenene som ble presentert fortløpende, uten mulighet til å tenke over dem. Ifølge Lehmann forholder det tradisjonelle teatret seg til et lukket fiktivt kosmos. I Lenz fantes det flere fiksjonslag, men de avbrøt hverandre og skapte tvil omkring fiksjonen. Man ble usikker på hvilket fiktivt lag man forholdt seg til, og til tider kunne det fremstå som om fiksjonen ble brutt uten at dette var tilfelle. Vekslingen mellom de ulike fiksjonene var derimot så rask, og det ene fiktive laget var lagt så nært opp til det ikke-fiktive, at det kunne være vanskelig å skille mellom dem. Når skuespillerne refererer til hverandre med sine private navn framstår det som en privat kommentar, mens det egentlig er en del av forestillingen. Skuespilleren er der i kraft av å være en skuespiller som framstiller en karakter, og ikke som privatperson. Siden forestillingen inneholdt flere sekvenser som var avhengig av et aktivt og tilstedeværende publikum, trådte Lenz over det lukkede rommet. Skuespillerne forholdt seg ikke slavisk til manus, og var avhengige av kontinuerlig interaksjon med publikum. Publikum befant seg i en mer sosialt utfordrende posisjon enn i mer tradisjonelle forestillinger og forestillinger med et lukket, fiktivt kosmos, fordi det som skjedde i scenerommet hadde direkte konsekvenser for tilskueren.

5) *Hendelse/event*: Forestillingens form ga den større karakter av å være en begivenhet eller hendelse, da det var hyppig sosial interaksjonen mellom sal og scene. Dette førte ikke bare til at tilskueren ble tvunget til å forholde seg til det som skjedde i scenerommet, opplevelsen ble også farget av den individuelle tilskuers blikk. Fordi Lenz hadde en fragmentert form som presenterte mange situasjoner tett inntil hverandre, og til tider også i hverandre, måtte tilskueren ta valg underveis som preget opplevelsen og den enkeltes lesning av denne.

Publikum består av en gruppe enkeltindivider som alltid vil oppleve en forestilling ulikt, men de vil blant annet være påvirket av skuespillernes holdning ovenfor dem. I det postdramatiske teatret forholder man seg til tilskueren på en sosial måte. Det vil si at man anerkjenner tilskuerens nærvær og dermed inkluderer dem i forestillingen. I *Lenz* ble tilskuerne ikke bare tilskuere, men også deltakere i forestillingen. Deres tilstedeværelse ble ikke bare anerkjent, men ved flere anledninger poengtert, som i scenen beskrevet under *varme og kulde*.<sup>78</sup> Dette gjorde forestillingen til en sosial begivenhet, både i forhold til samspillet publikum imellom og i deltakelsen i forestillingen.

## 2.2.0. *God hates Scandinavia*.

### 2.2.1. Introduksjon: beskrivelse av forestilling:

*God hates Scandinavia* var skrevet, dramatisert og framført av Stina Kajaso og Lisa Lie, som sammen utgjør Sons of Liberty. *God hates Scandinavia* var etter eget utsagn ”en blodig episk reise og en makaber satire over en meningstom og perfekt, grå skandinavisk tilværelse.”<sup>79</sup> Forestillingen hadde to hovedpersoner: Ruccola og Dracula, men skuespillerne fremstilte også andre karakterer underveis. *God hates Scandinavia* utgjorde tredje og siste del av en forestillingstriologi som bestod av tre selvstendige forestillinger som tok for seg ulike tema. Del to, *Duell*, tok for seg temaet *helter*, mens det i *God hates Scandinavia* handlet om skandinavene. *God hates Scandinavia* kan muligens best forklares som en presentasjon av et univers eller som en lenke av fortellinger. Lisa Lie og Stina Kajaso vekslet fra historie til historie, uten noen opplagt overgang fra den ene til den neste. Som i et maraton fulgte historiene, eller de ulike fiksjonsuniversene, etter hverandre. Kajaso og Lie snakket seg i mellom, og tok på seg ulike karakterer underveis uten at man helt klarte å skille mellom de ulike fiksjonene som ble presentert. Skiftene var så hyppige, og inkluderte så mye av det samfunnet vi lever i at det ble vanskelig å si hvor det ene sluttet og det andre overtok. De ulike fiksjonene som ble presentert lå nært opp til det virkelige livet, hvilket gjorde det vanskelig å identifisere som en fiksjon. Som tilskuer har man ikke like god oversikt over de ulike fiktive lagene som rammer inn forestillingen som utøver har. Og i *God hates*

---

<sup>78</sup> Se nærmere beskrivelse side 36-37

<sup>79</sup> Fra programmet til *God hates Scandinavia – Sons of Liberty III*, utgitt av Black Box Teater, 2006



*Scandinavia* var noen av de fiktive rammene lagt så nært opp til den felles virkeligheten vi lever i, at det kunne være vanskelig for tilskuer å skille fiksjonene fra hverandre. Dermed ble det lett uklart for tilskuer hvilken fiktiv ramme man opererte innenfor, og hvorvidt referansene som ble benyttet var faktiske eller fiktive referanser. Til tross for en manglende grunnfabel utgjorde teksten mye av forestillingen. Tematikken i *Sons of Liberty*s forestillinger er ofte samfunnskritisk, og virkeligheten er en del av fiksjonen hvor kritikken blir lett å spore. Ved hjelp av teknikker som blant annet underliggjøring presenterte *Sons of Liberty* en fiktiv utgave av det skandinaviske samfunnet, som gjorde tilskueren i stand til både å kjenne seg igjen, og se, situasjoner med et annet blikk.

Da vi ankom store scene på Black Box Teater ble vi plassert på benkerader foran en dyp scene velfylt med rekvisitter. Allerede mens vi entret salen var deltakerne på scenen, det ble danset og spilt musikk. Når publikum var fulltallig, døde musikken ut og ble erstattet av ulvehyl spilt over høytaleranlegg, samtidig som utøverne løp rundt på scenen og skiftet kostymer. Deretter startet en av deltakerne en monolog, beveget seg mot oss og snakket etter hvert mer direkte til oss; ”tack och hej, nu skiter jag i det. Inte som i ’nu skjuter jag mig’. Snarare; nu skjuter jag er i stället.”<sup>80</sup> Replikken ble etterfulgt av et skudd med konfetti mot oss. Gjennom hele forestillingen fulgte det påminnelser om at man var i teatret, og at vi var der i et slags samspill. Deltagerne henvendte seg direkte til oss og refererte til det spesifikke stedet vi befant oss på. Samtidig forekom det en tydeliggjøring av virkemidlene som ble benyttet i forestillingen, slik at fiksjonen ble understreket og framhevet. Vi ble påminnet at vi var i teatret, hvilket er en påminnelse om fiksjonen som ligger implisitt i situasjonen, samtidig som den direkte henvendelsen er et brudd med fiksjonen. Avstanden som oppstår når man kan skille klart mellom en egen virkelighet og et klart fiktivt rom på scenen forsvinner til fordel for en litt uklar nærhet når man ikke lenger kan distansere seg til ’det andre’. ’Det andre’, eller det fiktive rommet, ligger så nært opp til vår private sfære at det blir vanskelig å se hvor fiksjonen slutter og vår private sfære overtar.

Den enkleste måten jeg kan beskrive forestillingen på er som oppbygd av ulike sekvenser, nesten som i en episk dramaturgi. Én situasjon oppstod, for så å bli avløst av en ny, uten at det nødvendigvis fantes en logisk sammenheng dem imellom. Jeg anser åpningsdansen som en sekvens, som ble etterfulgt av en tekstsekvens rettet mot publikum. Denne ble i sin tur avbrutt

---

<sup>80</sup> Sitat fra forestilling, fra lydopptak: *God hates Scandinavia – Sons of Liberty III* v/Black Box Teater, Store Scene. Av og med: *Sons of Liberty*. [sett 31.mars 2006]

av et skudd mot publikum, før en ny tekstsekvens overtok. Denne besto av en samtale mellom utøverne, denne gangen med karakterene Dracula og Ruccola, og dreide seg om deres erfaringer som døde. Sekvensen var fylt av ulike historier som Dracula og Ruccola fortalte hverandre, og som framsto som om de kom til der og da. Temaene i historiene var svært morbide, og omhandlet blant annet voldtekt, barnemord og kannibalisme. Sekvensen var ganske lang og vekslet mellom disse ulike fiksjonene, og tidvis i fiksjoner nært opp til vår felles skandinaviske hverdag. Det vil muligens være mer korrekt å si at fiksjonen og virkeligheten fusjonerte eller inkorporerte i hverandre. Også denne sekvensen ble brutt gjennom en direkte henvendelse til publikum, hvor Kajaso introduserte seg selv som Håkon, og ønsket velkommen til OL på Lillehammer og *God hates Scandinavia*. Utøverne var da ikledd store sombreroer og hollandske tresko. Talen til publikum fortsatte å være av morbid karakter, og denne sekvensen ble avbrutt av en sangsekvens hvor utøverne sang, eller snarere skrek, oppå en velkjent poplåt. Deretter fulgte en sekvens hvor utøverne sloss, før de henvendte seg til publikum igjen og minnet om at vi befant oss på Black Box Teater og at verden var i ferd med å gå under. ”Jeg synes dere skal være redde,” uttalte den ene av utøverne. Deretter fulgte nok en fortellingssekvens mellom utøverne, hvor den ene befant seg i et badekar på scenen og de snakket blant annet tysk til hverandre, ”Fich mich!”, ropte den ene mens de stønnet. Språk- og stemmebruk ga assosiasjoner til pornobransjen, samtidig som det øvrige brøt med dette og sekvensen framkalte latter i salen framfor pinlig stemning. Også denne sekvensen ble avløst av en sangsekvens. Denne gangen var det *Lady in Red* som ble sunget i økende tempo av Lisa Lie, som stod i en huske og gynget fram og tilbake i rommet, svært nært publikum.



81

Slik fortsatte forestillingen, tekst- og sangsekvenser avløste hverandre i et uforutsigbart mønster. Tidvis henvendte utøverne seg direkte til publikum, og de beveget seg mye omkring i scenerommet. Dette var fylt med alle rekvisitter som var nødvendige gjennom forestillingen, og alle klesskift foregikk i selve scenerommet, uten at dette stanset forestillingsprogresjonen. Tekstsekvensene vekslet mellom det morbide, det morsomme og det lavmælte. Men det opplevdes som insisterende og formålsrettet. Jeg hadde inntrykk av at Sons of Liberty virkelig ville si tilskuerne noe. Flere ganger framstilte de noe som for de fleste av tilskuerne var dagligdagse situasjoner på en litt annen måte, slik at situasjonen ble framstilt i et nytt lys. Blant annet når vampyrhorene beskriver hvordan nordmenn pynter seg og går ut på utesteder, men ingen ser ut til å ha det morsomt. Man får slik en underliggjøring av det i utgangspunktet kjente.

Også scenerommet kan sies å være inndelt i sekvenser, eller områder. Alle elementene i forestillingen befant seg som nevnt i rommet gjennom hele forestillingen, slik at det aldri oppsto pauser. Utøverne kunne til enhver tid forflytte seg til ønsket område for å finne nødvendige rekvisitter. Dette sørget for et jevnt tempo i forestillingen, samtidig som det skapte en forventning om at noe ubrukt i scenerommet skulle komme i bruk. En dør befant seg midt i scenerommet, uten annet rammeverk enn dørkarm. Døra ledet ikke inn i eller ut av

<sup>81</sup> Kilde: [http://www.blackbox.no/docs/2006\\_02/presse/01\\_presse.php](http://www.blackbox.no/docs/2006_02/presse/01_presse.php) [lest 7.desember 2006]

noe, og hadde således ingen tradisjonell funksjon. På venstre side i scenerommet stod det et badekar, på høyre side var det bygget en liten plattform, og foran døra, omtrent midt på, hang det en huske fra taket. De ulike rekvisittene befant seg spredd rundt i rommet, blant annet en flaske tequila, salt, sitron og sukkerkulørflasker.

Mot slutten av forestillingen startet Lie en fiktiv budrunde i salen, og solgte Kajaso for 13 000 kroner. Vinneren kunne ifølge Lie ”hente Stina i dusjen i garderoben etter forestillingen.” Salgssekvensen ble etterfulgt av en ny tekstsekvens, hvor utøverne snakket om jordas snarlige undergang, før man kunne høre lyden av kirkeklokker, som igjen ble overdøvet av musikk. Da musikken døde ut, var forestillingen over. Avslutningen minnet strukturmessig mer om en film enn en teaterforestilling, og illustrerte Sons of Libertys hyppige bruk av referanser fra ”satanfilmer, voldelige playstationspill, dårlig bestselgere, enda dårligere teater, Hollywood-musikaler og pornofilm.”<sup>82</sup>

Ingen scene- eller kostymeskift fant sted utenfor selve scenerommet. Det ble ikke gjort noen forsøk på å skjule midlene man benytter seg av i fiksjonsskapelsen. I stedet opplevdes det hele nærmest som stadige overdrevne bekreftelser om at vi befant oss i teatret. Det ble aldri gjort noe forsøk på å overbevise publikum om at det som foregikk på scenen var virkelig. Fiksjonen var bevisst og tydelig, og karakterene ensidige.

### 2.2.2. Postdramatiske karaktertrekk ved *God hates Scandinavia*.

1) *Parataxis/ikke-hierarki*. Forestillingen hadde ingen fabel eller rammehistorie, men bestod snarere av ulike historier som avløste hverandre. Parataxis, altså sidestillingen av elementene, er et av Lehmanns hovedkaraktertrekk for det postdramatiske teatret. Til tross for at *God hates Scandinavia* ikke hadde en overordnet fabel, var teksten i forestillingen svært framtrædende. Det var denne som førte til progresjon og utvikling i forestillingen. I en forestilling i det dramatiske teatret vil som regel tegnene belyses enkeltvis, mens det innenfor det postdramatiske ofte er en simultanitet mellom tegnene. Dette gir en mindre entydig framstilling, og tilskueren må selv ta stilling til hvilke(t) tegn vedkommende vil prioritere. Deler av tegnproduksjonen i *God hates Scandinavia* fant sted i det talte. Samtidig foregikk det

---

<sup>82</sup> Fra programmet fra forestillingen.

hele tiden noe i scenerommet, og det var ikke alltid like klar sammenheng mellom det talte og de fysiske bevegelsene. Tidvis manglet det en klar sammenheng mellom disse, og tilskueren måtte da ta stilling til hvilket tegnsatt han/hun ønsket å prioritere. I én sekvens leste Lisa Lie et dikt hun hadde skrevet, mens hun lå i et badekar. For hver annen linje hun siterte, avbrøt hun og stønnet over hvor dårlig det var, noe som eskalerte til at hun kastet seg fra side til side i badekaret, samtidig som hun ropte ”Æ skjæmmes! Gud, kor æ skjæmmes!” Det var ikke bare en overdrivelse av en situasjon, det var samtidig en parodi på en annen situasjon. Fusjonen av den selvhøytidelige dikteren og pornofilmen gjorde at tilskueren måtte velge hvilken situasjon som skulle belyse den andre. Alle rekvisittene befant seg til enhver tid i scenerommet og førte til en *lek med tegntettheten*. Tilskueren måtte selv ta stilling til hvorvidt dette skulle ha betydning for egen opplevelse av forestillingen. Som tidligere nevnt, kan en slik løsning føre til at tilskueren venter på at deler av rekvisittene skal brukes. Samtidig må han/hun ta stilling til hvorvidt rekvisittene har en betydning for alle sekvensene, eller om de kun har funksjon som tegn når de benyttes direkte. På den måten kan man si at oppfattelsen av tegntettheten varierer for den enkelte tilskuer. Tempoet og tonefallet som ble benyttet i de ulike tekstsekvensene ga teksten et *musikalsk* preg. Sangsekvensene var eksempler på hvordan musikken ble stående som egne elementer i forestillingen. Disse sekvensene bestod som regel av popmusikk som utøverne sang til, mens de utførte en koreografi. Sangen, musikken og dansen stod ikke nødvendigvis i harmoni til hverandre, og ble dermed stående som tre ulike elementer som både hadde selvstendige uttrykk, samtidig som de kontrasterte hverandre. Den *visuelle dramaturgien* var like flertydig som det øvrige i forestillingen. Siden det ikke ble benyttet skjulte virkemidler i forestillingen, gikk dette imot tradisjonen i det tradisjonelle dramatiske teatret hvor man har forsøkt å gi inntrykk av et fullstendig lukket, fiktivt kosmos. I én sekvens befant den ene utøveren seg i badekaret i scenerommet, og over badekaret var det montert en vannkanne som hang fra taket. Fra vannkannen hang det videre et tau som gjorde det mulig for utøverne å trekke i tauet og dermed få illusjon av en dusj. Alt som skjedde i scenerommet ble utført av utøverne, og ble slik en forlengelse av deres handlinger. Dermed ble den visuelle dramaturgien aldri stående alene. Menneskekroppen i rommet kunne riktignok anses som metafor, men rommet fikk aldri status som sin egen tekst. Teksten var for tett knyttet til menneskekroppen.

2) *Varme og kulde - eller Avstand og nærhet*. Dramaturgien i *God hates Scandinavia* med hyppige brudd og vekslende tempo, kombinert med et stadig skifte i karakterpresentasjon, plasserte tilskueren litt på avstand fra forestillingen. Siden forestillingen ikke bestod av en

enhetlig, rettlinjet historie, men snarere ulike fiksjoner som avløste hverandre, måtte tilskueren stadig omstille seg og definere det som ble framstilt. Når man kan forholde seg til ei historie som man tidlig i forestillinga identifiserer, kan tilskueren med større letthet forholde seg til denne med en større distanse. Vedkommende kan følge historiens utvikling, og følge Brechts oppfordring om å lene seg tilbake og følge forestillingen med en viss distanse. Men i *God hates Scandinavia* avløste snarere historiene hverandre, og tillot ikke tilskueren å lene seg tilbake i setet. Man ble nærmest tvunget fram ytterst på setet og måtte selv være med i meningsdannelsen og defineringen av handlingen. Som i forestillingen *Lenz* brukte aktørene sine egne navn, og også her oppstod det forvirring omkring hvilket fiktive lag man befant seg innenfor. I en sekvens forestilte utøverne de fiktive ”vampyrhorene Dracula og Ruccola som har levd i århundrer uten å bli forstått av omverdenen.”<sup>83</sup> De snakket seg imellom om alt de hadde opplevd, all torturen de hadde blitt utsatt for og gikk etter hvert over til å snakke om samfunnet i dag. Tilskueren fikk avstand fra de blodige og makabre historiene som ble fortalt gjennom den lette tonen som utøverne fortalte med. Til tross for at temaene var makabre og lett kunne virket støtende på en del tilskuere, oppsto det i stedet en munter stemning da aktørene snakket dagligdags om temaene. I en annen sekvens fortalte en av utøverne om samfunnet vi lever i, men fra vampyrhorens ståsted: ”Har du lagt merke til alle menneskene som står utenfor utesteder, som har pyntet seg, men ingen har det morsomt!” Beskrivelsene av hverdagen som de fleste av tilskuerne lever i ble treffende og gjenkjennbar, hvilket førte til en innskrenket avstand og overskridelse fra fiksjonen og inn i det private rommet.

En annen form for skifte mellom avstand og nærhet kom i vekslingen av tekst. Når utøverne i en sekvens hadde en samtale hvor den ene av dem ropte og stønnet, for så å gå direkte over i en ny sekvens trakk de nærmest tilskueren til seg. Skiftet var så brått at man måtte konsentrere seg for å se overgangen, og for å omstille seg for den nye sekvensen. Teksten i den første sekvensen var fragmentert, høylydt og fikk mange tilskuere til å le. Sekvensen som fulgte var derimot mer poetisk, hvor Kajaso trøstet Lie med en lav stemme: ”var inte rädd, det är så lätt att ge (...) du är inte ensam, du har en grav..”<sup>84</sup> Man gikk fra latter og avstand i den ene sekvensen, til alvor og nærhet i den neste. De fleste vekslingene mellom avstand og nærhet i *God hates Scandinavia* var ulike varianter av dem jeg har beskrevet: enten i veksling mellom

---

<sup>83</sup> Fra beskrivelse av forestilling i program til forestilling, gitt ut av Black Box Teater vinter 2006.

<sup>84</sup> Sitat fra notater fra forestilling(2006).

fiksjonsverdenene eller i tekstvariasjon. I tillegg hadde forestillingen flere eksempler på at utøverne henvendte seg direkte til publikum og trakk dem konkret inn i samtalen. Kombinert med mange referanser hentet fra den vestlige kulturen ble den sosiale situasjonen etablert. Som nevnt tidligere førte dette til at tilskueren ble tvunget til å reflektere over forholdet mellom fiksjonen og ikke-fiksjon, og mellom de ulike lagene med fiksjon. I samtalen med *God hates Scandinavia* ble tilskueren til stadighet konfrontert med egen virkelighet. Tilskueren var ikke bare tilskuer; som innbygger i Skandinavia ble vedkommende også gjenstand for kritikk og deltaker i samtalen.

3)*Fysikalitet*. Når det gjelder Lehmanns beskrivelse av dette karaktertrekket går det i korthet ut på at den fysiske kroppen ikke representerer noe annet enn nettopp den fysiske kroppen. Som allerede nevnt var de fleste sekvensene knyttet til teksten. Kroppene til aktørene ble likevel ikke neglisjert, men de ble heller ikke forskjønnert. Lie og Kajaso kledde på seg lakkostymer allerede i åpningsscenen, og disse var overhodet ikke flatterende. Men kroppene fungerte som tegnbærere i den forstand at den kritikken de rettet mot den skandinaviske tilværelsen til og med ble speilet i kroppene deres. I likhet med *Lenz* fungerte kroppene hele tiden som tegnbærere av noe utenfor seg selv. Samtidig hadde *Sons of Liberty* valgt sceneantrekk som ikke var spesielt flatterende for kroppene deres. Blant annet var de iført lakkorsett og revnede nettingstrømpebukser, og dette framhevet kroppene deres som mislykkede sexsymboler. Kroppene var aldri bare kropp, man kunne alltid lese noe mer inn i dem.

4)*Konkret teater/’irruption of the real’*. I likhet med karaktertrekket *fysikalitet* handler det konkrete teatret om teater hvor noe ikke nødvendigvis representerer noe annet. ”Teatret eksponerer seg selv som en kunst i rom, i tid, med menneskekropper og generelt med alle midler som er inkludert i kunstverket som en helhet.”<sup>85</sup> Gjennom en framvisning av alle virkemidler og en framhevelse av fiksjonen blir også her og nå-aspektet mer tydelig. I én sekvens satt utøverne på hver sin krakk og pratet sammen, mens de dryppet sukkerkulør i øynene sine med hver sin flaske. Effekten av dette ble sorte tårer som rant nedover ansiktene og etter hvert kroppene deres.

---

<sup>85</sup> Lehmann (2006), s.98



Det ble aldri gjort forsøk på å skjule sukkerkuløren, og man kan således si at teatrets svakhet ble snudd til en fordel. Framfor å forsøke å lage en illusjon av sorte tårer viste man frem prosessen. Dermed finnes illusjonen kun i tilskuerens eget hode, noe som gir en sterkere virkning enn den scenskapte illusjonen fordi metaforene tilskueren mener å se kommer som en konsekvens av egen tolkning. Tilskueren kan velge å se det som en scene hvor utøverne sitter på to krakker, prater og drypper sukkerkulør i øynene. Det sorte må ikke nødvendigvis representere noe annet, det er opp til den enkelte tilskueren hvordan vedkommende leser situasjonen. Tegntolkningen blir slik mindre insisterende, og tilskueren får opplevelsen av å ha tatt alle valgene selv. Når utøverne bryter med fiksjonen på så mange punkter, og samtidig trekker tilskueren inn i forestillingen, gir utøveren også fra seg noe av den makten han/hun innehar. I en kommunikasjonsprosess vil det alltid være nødvendig at man har to deltagende parter. Når man, som hos Sons of Liberty, direkte involverer tilskueren i kommunikasjonen, gir man tilskueren en større frihet. Samtidig tvinger man vedkommende til å delta, og dermed også til å ta stilling til det som foregår i scenerommet.

5) *Event/'situation'*. Som nevnt refererte forestillingen til det nåtidige ved flere anledninger, den trakk tilskueren inn i en samtale og etablerte en sosial situasjon. Tilskuerens rolle gikk ut over den passive tilskuerens tradisjonelle rolle. Det var vanskelig å forutsi hvor forestillingen var på vei siden den ikke hadde en klar fabel i bunnen som man kunne følge. Ulike fiksjonssekvenser avløste hverandre, og man måtte forholde seg til den situasjonen som ble presentert i scenerommet uten at den nødvendigvis hadde sammenheng med den foregående. Dermed ble det også tilrettelagt fra Sons of Libertys side for at opplevelsen av forestillingen varierte sterkt fra tilskuer til tilskuer. Hvorvidt tilskueren var kjent med kompaniets formspråk

<sup>86</sup> Kilde: [http://www.blackbox.no/docs/2006\\_02/presse/01\\_presse.php](http://www.blackbox.no/docs/2006_02/presse/01_presse.php) [lest 7.desember 2006]



på forhånd ville sannsynligvis også spille inn på opplevelsen av forestillingen. Tilskuerne som hadde sett noen av Sons of Libertys tidligere forestillinger ville etter all sannsynlighet raskere følge skiftene i fiksjonslagene i forestillingen, fordi dette er en del av kompaniets formspråk. Opplevelsen av at utøverne har en sterk intensjon med *God hates Scandinavia* ligger der uansett, og er med på å nærmest tvinge tilskueren til å delta i opplevelsen. Samtaleformen som enkelte av sekvensene bar preg av forsterket deltakelsesoppfordringen til tilskuerne, og bidro også til at forestillingen ble en sosial situasjon. Overskridelsen fra det fiktive rommet til det felles offentlige rommet ble slik uklar, og til tider opplevdes det som om det private rommet heller ikke var avgrenset fra det offentlige rommet eller de fiktive verdenene. Man var alle deltagere i en samtale, hvor man ble tildelt ulike roller. Alle var ikke like aktive, men alle var nødvendige og alle ble inkludert.

### 2.3.0. *Drive-In theater.*

#### 2.3.1. *Introduksjon: beskrivelse av forestilling:*

*Drive-in theater* var skrevet og regissert av Claire de Wangen, men forestillingen var skapt i samarbeid med skuespillere og lyd- og lysdesignere. Den var et *stedsspesifikt arbeid*, noe som “innebærer at stedet den er tilvirket og spilles på i stor grad legger føringer for forestillingens form og innhold.”<sup>87</sup> I motsetning til Lenz og *God hates Scandinavia* hadde den ikke utgangspunkt i rent tekstmateriale, og er etter min mening den av de nevnte forestillingene som best passet inn i kategorien *teatral hendelse*. Jeg velger her å ta med et nokså langt sitat fra regissøren av *Drive-In theater* fordi måten hun selv beskriver formålet med arbeidet sitt på ligger så nært opp til hvordan jeg ville beskrevet det. Sitatet viser også hvordan denne opplevelsen ikke bare preges av en informert tilskuer (meg), men også av den informerte utøveren innenfor det postdramatiske teatret:

Jeg velger som oftest å arbeide i rom og steder utenfor etablerte kunstarenaer, utenfor den hvite kube eller den sorte boksen, for å se nærmere på situasjoner som fremhever det komplekse forholdet mellom oss selv og de fysiske omgivelser. Når rommet inntas og befolkes av skuespillere, bestemte scenografiske karakteristika og publikum oppstår et eget univers. Jeg

---

<sup>87</sup> [http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_press.html](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_press.html) [lest 28.06.2006]

tiltrekkes av offentlige steder og rom, gjerne med en semi-privat kontekst man blir invitert inn i som publikum. Innenfor denne konteksten kan man la det seg (sic.) utspille ulike former for plot eller hendelseslandskap. Jeg ønsker at skuespillerne og materialet skal forholde seg til publikum på fiksjonens premisser, men fortolke publikums tilstedeværelse og reaksjoner i overensstemmelse med det fiktive universets egen logikk. Publikum kan således oppleve seg selv som en del av dette universet men samtidig løsrivet og utenforstående.

Jeg ønsker å skape rammefortellinger, eller fiksjonsunivers, som kan stimulere til videre utvikling av de ulike motivene og temaer. Arbeidet skal være stedsorientert og stedsbevisst. Valg av sted er den primære impulsen til videre utvikling av et hendelseslandskap. Utviklingen kan være på de ganske subtile plan til det spektakulære.<sup>88</sup>

Tilskuerne til *Drive-In theater* ble anvist en bil på en parkeringsplass og fikk utdelt en radio innstilt på en gitt frekvens som formidlet lyden til hendelsene. Bilene var plassert ved siden av hverandre på en parkeringsplass. En bil rommer som regel fire-fem personer, men arrangørene foretrakk maks fire per bil. Omgivelsene, eller rammene rundt den teatrale hendelsen, brøt på flere punkter med det konvensjonelle teatret. I grunnen er det selve navnet på hendelsen, *Drive-in theater*, som avslører at det overhodet dreier seg om teater. Man sitter i egne biler, noe som utvilsomt regnes som private rom av de fleste. I dette private rommet tar alle del i samme lydbilde, ingen lydhull eller variasjon underveis, og det spilte lydmessig liten rolle hvor utøverne befant seg underveis i hendelsen. Hendelsen var ikke basert på et drama, og utøverne hadde få eller ingen replikker. Det ble spilt tekstfragmenter innimellom all musikken, uten at disse nødvendigvis hadde en klar sammenheng med det som utspilte seg i scenerommet. Hendelsen hadde heller ingen klar begynnelse eller konkluderende slutt, og ingen aristotelisk oppbygning dramaturgisk sett. Ulike kunstsjangre ble blandet, og det var utøvernes eget valg om å benytte seg av teaterbegrepet som ble førende for at jeg fortsatt velger å kalle det teater, kombinert med en overensstemmelse mellom tilskuer og utøver om at dette var teater.

Som i andre teatersammenhenger ankom tilskuerne på forskjellige tidspunkter. Når man ankom parkeringsplassen ble man møtt av en drive-in vakt som kun snakket engelsk. Vedkommende tok imot betaling, delte ut radio og henviste tilskuerne til plassene sine. Det ble spilt musikk fra 1950-tallet på radioen fra første stund, denne minnet om musikk man ofte hører i gamle Donaldtegnefilmer. Bilene arrangørene stilte til disposisjon sto i én rekke, og tilskuere som valgte å ankomme i egne biler ble plassert rett bak (hvor bakken var litt høyere, slik at sikten ikke ble dårligere). Hendelsen skulle starte kl 21.00, og siden dette fant sted i

---

<sup>88</sup> de Wangen, Claire; egen nettside; <http://www.dewangen.com/web/start.html> [lest 10.juli 2006]

slutten av august måned sammenfalt dette med en lang solnedgang. I solnedgangen satt vi som tilskuere i bilene våre, hørte på munter og gammelmodig musikk, og iakttok hendelsene som fant sted rundt oss. Stemningen var lett, men samtidig privat. Forskjellen er stor mellom å befinne seg i en bil sammen med tre medtilskuere man kjenner og å dele sal med omkring 600 ukjente. Man fikk på denne måten en større frihet til selv å forme opplevelsen, og man kunne selv avgjøre hvor stor interaksjon man ville ha med sine medtilskuere.

Siden man ikke hadde sceneteppe eller avgrenset scenerom er det vanskelig å si akkurat *når* hendelsen startet og sluttet. Hendelsen foregikk på flere steder samtidig, og jeg fant ingen klar fabel man kunne følge. Innledningsvis kom én av utøverne kjørende i en kranbil. *Drive-in theater* kan best forklares som fragmenter av ulike historier, det var små hendelser som etterfulgte hverandre, eller sammenfalt med hverandre. To personer i en bil kjørte på en hjort. En pirat kom kjørende i en kranbil. To kvinner i gallakjoler kastet løk på hverandre. Piraten satt på et kjøleskap og drakk Coca-cola. Piraten satte seg på et punkt inn i bilen vår.



89

Historiene ble i aller høyeste grad individuelle tolkninger, fordi ingenting framgikk klart av noen sammenheng og ingenting kunne påstås å være mer logisk enn noe annet. Underveis ble hendelsen akkompagnert av musikk og tekstutdrag via frekvensen man var blitt tildelt. Tekstene som ble lest framsto ikke som replikker, men snarere som selvstendige

---

<sup>89</sup> Kilde: [http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_presse\\_bilder.html](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_presse_bilder.html) [lest 7.desember 2006]

lydkomponenter. Omtrent midtveis i hendelsen kom noen av arrangørene rundt og delte ut pølser til tilskuerne. Den amerikanske vakten, pølsene fra beholder betjeningen kom rundt med og musikken i hendelsen, alt bidro til å lage en amerikansk-drive-in-kino-stemning. Samtidig som det skjedde her og nå. Man var en del av det hele, ikke bare en passiv tilskuer.

I programmet til *Drive-in* stod det følgende om hendelsen;

Welcome to Drive-In; the first and best live-performance-drive-in show in town. You will be guided to your space for tonight. The show's sound is transmitted over FM radio and directly into your compartment. Tune in to our very own frequency 107,3. *The Drive-In offers you an evening of events taking place around you, while you enjoy the comfort of your cars interior.* A night out, without worrying about the weather. An agreeable automobile hour. *You might want to try and decode the course of events at the Drive-In.* Indistinct mystery, a strange happening in the middle of the night, an unfortunate accident with unsuspected consequences. Service at the car window will be offered, in due time and at reasonable prices.<sup>90</sup>

Arrangørene kalte det selv for en “kveld med hendelser som finner sted rundt deg”. Man fikk ingen forklaring av plot, men snarere fokus på intensjonen med forestillingen, som var å gi tilskuerne en opplevelse. I programmet stod det også listet opp ti regler for hvordan man skulle oppføre seg underveis, og i regel nummer 8 ble også formålet med *Drive-In theater* presisert; “..the entire purpose – namely, to go out for an evening's entertainment while still enjoying all the comforts of your car.”<sup>91</sup> Selve opplevelsen og aller helst gleden over denne sto mer i fokus enn formidling av et spesifikt budskap. Opplevelsen minnet slik mer om en kveld ute med venner enn en tur i teatret, hvilket jeg også oppfattet som hensikten bak *Drive-In theater*.

#### 2.2.2. Postdramatiske karaktertrekk ved Drive-In theater:

1) *Parataxis eller Ikke-hierarki*. *Drive-In theater* manglet ett overordnet element, og det framgikk ikke klart hvilket element som skulle tilskrives en overordnet posisjon i hendelsen. Den ene situasjonen fulgte etter den andre, og som regel foregikk det flere ting samtidig. Som tilskuer kunne man fritt velge hvor man ønsket å rette oppmerksomheten. Simultanitet handler

---

<sup>90</sup> Fra programmet til *Drive-In theater*, finnes også på [www.drive-in.no](http://www.drive-in.no), min uthevelse av tekst. [lest 09.07.2006]

<sup>91</sup> Fra programmet til *Drive-In theater*, finnes også på [http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_rules.html](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_rules.html) [lest 09.07.2006]

ikke bare om simultan *handling*, men vel så mye om simultanitet i tegnbruk. Dette har sammenheng med Lehmanns tredje karaktertrekk, lek med tegntetthet. *Drive-In theater* ble spilt ute i friluft, noe som ga utslag både i den visuelle dramaturgien og tegnbruken. For tilskueren ble det usikkert hva som befant seg i sceneområdet av valgte eller tilfeldige årsaker, og det ble desto viktigere at tilskueren selv valgte fokus i hendelsen, og hva han/hun ønsket å anse som tegn og dermed også hvordan disse skulle leses. Det framgikk ikke av situasjonene som oppstod hvordan disse skulle leses. De to kvinnene i gule gallakjoler som sto i lyset fra en kraftig lyskaster og kaste løk på hverandre, kom ikke som en naturlig konsekvens av andre situasjoner. Hvorvidt tilskueren ønsket å se situasjonen som en metafor ble opp til den enkelte å avgjøre. For min del skiftet mitt fokus til stadighet. Innimellom fulgte jeg en av handlingene som utspilte seg, mens det andre ganger var lysbruken eller musikken eller teksten som kom via radioen som fikk min oppmerksomhet. “You might want to try and decode the course of events at the Drive-In”, skrev arrangørene i programmet og indikerer dermed både at det eksisterer noe å dekode og at dette var et valg du selv valgte å ta. Hvorvidt tegntettheten i hendelsen var stor eller liten var vanskelig å avgjøre, det kommer an på hva du som tilskuer anså som tegn. Dermed ble tilskueren avkrevd et høyt aktivitetsnivå, først må noe identifiseres som et tegn, for så å tolkes. Dette henger også sammen med Lehmanns fjerde karaktertrekk: *plethora*. Hvorvidt *Drive-In theater* hadde overflod av tegn kom an på øyet som så. I henhold til arrangørene var dette en stedsspesifikk hendelse, hvilket betyr at alle elementer som inngikk i eller omsluttet hendelsen kunne tas med i betraktning. Til tross for at været ikke var en stabil faktor, hadde arrangørene valgt å la hendelsen finne sted ute. I likhet med publikum, som heller ikke kunne sies å være en stabil faktor, ble været en skapende del av hendelsen. Naturen som omsluttet plassen ble en del av den sceniske utforming. I stedet for dialoger, fikk man musikk som av og til ble avløst av tekst. Men i tillegg til den konkrete musikkbruken, hadde selve hendelsen karakter av å være musikalsk. Tempoet og rytmen som oppsto som konsekvens av dynamikken i de ulike situasjonene som utspilte seg førte til at hendelsen kunne minne om en jazzkonsert. Eller snarere: min opplevelse av en konsert med frijazz. Siden jeg ikke er innforstått med den frie jazzen virker en jazzkonsert ofte uforutsigbar, og jeg står fritt til å assosiere i musikken. Elementene i en jazzkonsert fremstår ikke som harmonisk i forhold til hverandre, og slik opplevdes også *Drive-In theater*. I likhet med en konsert med frijazz hadde ikke *Drive-In theater* noe klimaks, eller noen synlig strukturert dramaturgi. Den individuelle opplevelsen ble viktigere enn defineringen av selve formen. Siden hendelsen var bygd opp av flere situasjoner som utspilte seg samtidig, men uten tydelig forbindelse til hverandre, ble flere av situasjonene stående alene i en særegen

posisjon. I situasjonen hvor kvinnene kastet løk på hverandre foregikk det ikke andre situasjoner samtidig. Hvis vi fortsetter sammenligningen av hendelsen med en jazzkonsert, kan denne situasjonen sammenlignes med en solo. Musikken fungerte heller ikke bare som et musikalsk bakteppe, men var snarere et selvstendig element i den helheten hendelsen utgjorde. Blandingen av musikk, tekstfragmenter, naturlyder og fordreide stemmer, gjorde lyden til et uforutsigbart element. Den utgjorde en rytme, men ikke en jevn sådan.

Som nevnt i selve forklaringen av karaktertrekkene, handler ikke den visuelle dramaturgien i det postdramatiske teatret om en visuelt organisert dramaturgi, men snarere en dramaturgi som ikke er underlagt teksten og som derfor fritt kan danne sin egen logikk.<sup>92</sup> “Til tider fungerer lydbildet som et soundtrack til det man ser, andre ganger fornemmes det som en autonom verden”, kunne man lese på *Drive-In theaters* hjemmeside.<sup>93</sup> Både lyd og lys var egne selvstendige elementer i hendelsen, men som et supplement til den planlagte og skapte visuelle dramaturgien hadde hendelsen det mer uforutsigbare elementet av naturen rundt området. Store biler som kjørte forbi som krevde oppmerksomhet, en særdeles vakker solnedgang, fuglesang etc. Lehmann skrev om den visuelle dramaturgien at den “presenterer seg selv til det betraktende blikket som en tekst, et scenisk dikt, i hvilket menneskekroppen er en metafor og dets flyt av bevegelse i en kompleks metaforisk betydning en inskripsjon, en *skrivning* og ikke en *dansing*”.<sup>94</sup> Det visuelle i *Drive-In theater* ga seg utslag på så mange måter at det nesten var vanskelig å unngå. Siden hendelsen var en stedsspesifikk hendelse regner jeg solnedgangen og det lette sommerregnet som falt den kvelden jeg deltok, som del av den visuelle dramaturgien. Og da scenerommet, eller parkeringsplassen foran oss, underveis ble fylt av dansende aktører lette jeg ikke etter en overført betydning.

2) *Varme og kulde*. Ved å plassere tilskuerne i separate rom åpner man for en større geografisk avstand enn man er vant til i det tradisjonelle teatret. Som tilskuer befant man seg i et lukket rom, atskilt fra både tilskuerne som satt i andre biler og utøverne utenfor dette midlertidige private rommet. Samtidig oppsto det en form for nærhet siden man satt tett sammen med de andre i bilen og dette opplevdes som nært og intimt. Som en av mine medtilskuere uttalte; “det er litt som å være på biltur i den gamle familie bilen.” Vi følte oss avskjermet fra resten av verden og kunne fritt uttale oss om det som utspilte seg rundt oss, men denne tryggheten

---

<sup>92</sup> Lehmann (2006), s.93

<sup>93</sup> [http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_press.html](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_press.html) [lest 10.juli 2006]

<sup>94</sup> Lehmann (2006), s.94, min oversettelse.

viste seg å være falsk idet en av utøverne uventet satte seg inn i bilen vår og snakket til oss. Det opplevdes som en overskridelse av vår private sfære, en inntrengen i noe vi anså som vårt private rom. Vi forholdt oss til fiksjonen med en viss distanse, og var klar over muligheten vi hadde til å bryte dette. Det sto eksplisitt i regelverket som fulgte med programmet at man skulle være i bilen gjennom hele hendelsen, men likevel vurderte jeg ikke muligheten for at noen skulle komme inn, at fiksjonen kunne komme inn, i vår sfære. Fraværet av en fabel man skulle følge, fraværet av en avgrenset fiktiv verden i scenerommet, ga tilskueren en avstand til situasjonene som oppsto. Fortløpende iakttok man det man så, helt til fiksjonen krysset over i vårt rom. Med ett kunne man ikke lenger forholde seg til det som utspilte seg med distanse, nærheten ble avkrevd eller påtvunget. Utøveren trådte ut av scenerommet og inn i vår sfære, hvor vedkommende henvendte seg direkte til oss og trakk oss på sett og vis inn i fiksjonen. Overskridelsen av grensen mellom sfærene førte til en nærhet i situasjonen som ble upåvirket av innholdet i situasjonen. Utøveren satte seg inn i bilen vår, presenterte seg og snakket til oss om paranoia. Nærheten kom som en konsekvens av det uforutsette bruddet, og ikke som en reaksjon på innholdet. Utøveren var ikke lenger en perifer karakter, vedkommende gikk inn i direkte dialog og ble dermed en samtalepartner framfor en karakter man kunne analysere. I tillegg førte dette til en fusjon av våre tilskueropplevelser. Som tilskuer i teatrale hendelser vil man ofte oppleve at man leser hendelsen annerledes enn medtilskuerne. Selv om vi befant oss i et eget rom i denne hendelsen og dermed hadde større mulighet til å samkoordinere inntrykkene våre, satt vi store deler av tiden stille og fulgte hendelsene som utspilte seg rundt oss. Men i denne situasjonen forsvant distansen mellom oss, og vi forholdt oss til fiksjonen som en gruppe. Vi delte en eksklusiv opplevelse i selve hendelsen som var forbeholdt bare vår gruppe. På den måten vekslet vi mellom avstand og nærhet i vårt forhold til hverandre, og hadde muligheten til å påvirke hverandres opplevelse og lesning av opplevelsen. Samtidig vekslet vi også mellom avstand og nærhet i vårt forhold til utøverne, og dermed til forestillingen som en helhet.

3) *Fysikalitet*. Siden det aldri ble produsert klart formulerte fiksjonsverdener i *Drive-In* ble det heller ikke lagt klare føringer for hvordan man skulle lese tilstedeværelsen av de fysiske kroppene i scenerommet. De hadde ikke fiktive navn eller karakterbakgrunn, de refererte ikke tydelig til noe utenfor seg selv. Som tilskuer vil man alltid ha et valg i forhold til hvordan man ønsker å lese det som skjer i scenerommet, men innenfor det tradisjonelle dramatiske teatret vil man ofte få presentert antydninger om hvorledes det ønskes at man skal lese det. Det

postdramatiske teatret presenterer derimot ofte seg selv som en “auto-sufficient physicality.”<sup>95</sup> Det presenterer altså noe, uten at det refererer til noe annet utenfor dette. Lehmann insisterer på at den fysiske kroppen i det postdramatiske teatret ikke lenger formidler tilskuerne en følelse, men snarere manifesterer seg selv som åsted for inskripsjon av kollektiv historie gjennom sin tilstedeværelse.<sup>96</sup>

4) *Konkret teater* / *irruption of the real*. *Drive-In* forsynte ikke sine tilskuere med klare referanserammer, utøverne presenterte ulike sekvenser eller situasjoner innenfor en teatral hendelse. Hvorledes man ønsket å lese disse ble det lagt lite føringer for. Når en av utøverne løp gjennom scenerommet, var det ingenting som tilsa at dette representerte en annen situasjon, at den refererte til noe utenfor seg selv. De symboliserte ikke nødvendigvis noe annet. Komponentene i hendelsen kunne stå for seg selv som selvstendige komponenter. Musikken og teksten som ble overført via radio kunne oppleves alene, eller i kombinasjon med de øvrige komponentene. Her opererte *Drive-In* i henhold til postdramatiske kjennetegn. Siden det ikke ble presentert en beskrevet fiksjon var det vanskelig å forholde seg til forholdet fiksjon/ikke-fiksjon. Men idet én av utøverne satte seg inn i bilen vår ble fiksjonen klar og tydelig. Denne overskridelsen av fiksjonen inn i vårt private rom tydeliggjorde den sosiale situasjonen. Skillene mellom de ulike fiktive rommene og det private rommet var ellers i hendelsen vanskelige å tyde. I tillegg var det vanskelig å vite hva som var en planlagt del av hendelsen og hva som var tilfeldig, hvilket bidro til å øke tvilen omkring overskridelsen av fiksjonen og over i det autentiske.

---

<sup>95</sup> Lehmann (2006), s. 95

<sup>96</sup> Lehmann (2006), s. 97





5) *Event/situasjon*. *Drive-In theater* var i første omgang en opplevelse, og så en mulighet til å oppleve teater på en annen måte. Arrangørene skrev selv at hensikten var at man både skulle kunne nyte det komfortable i å oppholde seg i egen eller lånt bil, samtidig som man ble underholdt.<sup>98</sup> Videre ble det også presisert at det var et stedsspesifikt arbeid, slik at hendelsen ikke kunne vært flyttet til et annet sted. Kombinasjonen av disse faktorene bidro til at tilstedeværelsen i øyeblikket ble veldig intens. Alt som foregikk i scenerommet framstod mer som en prosess enn som en sluttet form eller forestilling. En av mine medtilskuere spurte meg helt i begynnelsen av hendelsen: “Er vi på teater nå? Har det begynt?” Siden hendelsen fant sted ute, og var bygget opp rundt et konsept mer enn en fabel, hadde det ingen klare tidsavgrensinger. Alt som skjedde fra vi ankom til vi forlot parkeringsplassen var en del av *Drive-In theater*, og vi var en del av hendelsene.

---

<sup>97</sup> Kilde: [http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_presse\\_bilder.html](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_presse_bilder.html) [lest 7.desember 2006]

<sup>98</sup> Fra programmet til forestillingen

### *Del 3: Fusjon av teori og empiri.*

Jeg har nå gjort tre postdramatiske lesninger av norsk samtidsteater anno 2006. Formålet har vært å lete etter eksempler på postdramatiske teknikker på norske teaterscener, og å konsentrere meg spesielt om forholdet mellom scene og sal. Jeg ønsket også å se på forholdet mellom det postdramatiske teatret og Brechts episke teater. Finnes det et brudd mellom disse to, eller finnes det en ”arv etter Brecht” i det postdramatiske?

#### *3.1. Arven etter Brecht.*

Min parafrasering av Anne-Britt Gran er ikke tilfeldig. Gran skriver i ”Arven fra Brecht i postmoderne teater” om lesning av Brechts teaterteorier i dag som nostalgisk, fordi Brechts teaterprosjekt handlet om ”å bevisstgjøre publikum om klassemotsetningene i samfunnet og slik berede grunnen for revolusjonen.”<sup>99</sup> Gran søker etter Brechts arv på fire områder: den ideologiske, den estetiske, den diskursive og den testamentale arven, og det er kun sistnevnte hun mener å finne i postmoderne teater. Ideologisk var Brechts teater en del av sosialismen og klassekampen, og dermed en del av det Lyotard kaller ”de store fortellingene”, eller *metafortellingen*, som han videre hevder i dag er døde.<sup>100</sup> *Metafortellingen* står som en motsetning til *myten*, og der sistnevnte ”henter sin legitimitet fra en opprinnelig, grunnleggende handling, henter metafortellingene sin legitimitet fra en Idé som skal realiseres i fremtiden.”<sup>101</sup> Brechts marxistiske teater er en slik metafortelling, og Lyotard ville dermed mene at det er dødt.

Den estetiske arven fra Brecht finner Gran i bruken av den episke dramaturgien, med blant annet Verfremdungseffekten. For å søke etter den estetiske arven deler Gran det postmodernistiske teatret inn i fire forskjellige retninger: en *eklektisk*, en *metarepresentasjonell*, en *visuell* og en *dekonstruktiv* variant av postmodernismen.<sup>102</sup> Disse er nyttige i forhold til det postdramatiske teatret, som også hører inn under det postmoderne teatret og har i seg flere av disse variantene. Gran finner likhetstrekk med Brechts estetikk hos

---

<sup>99</sup> Gran (2002), s.39

<sup>100</sup> Gran (2002), s.40

<sup>101</sup> Gran (2002), s.40

<sup>102</sup> Gran (2002), s.41

flere av de postmodernistiske teaterretningene, men mener likevel at det ikke dreier seg om en arv fra Brecht. Spesielt de *visuelt orienterte postmodernistiske teaterformene* er interessante i forhold til det postdramatiske teatret, som nok kan sies å ha flest likhetstrekk med denne kategorien. I likhet med Lehmann trekker Gran fram den sterkt reduserte posisjonen til den skrevne teksten innenfor det visuelt orienterte postmodernistiske teatret.<sup>103</sup> I mine postdramatiske lesninger har jeg trukket fram underliggjøringseffekten ved flere anledninger, og da referert til Brechts definisjon av denne. Gran skriver at den største forskjellen mellom Brechts estetikk og det postmodernistiske teatrets estetikk ligger i illusjonen. I de visuelt orienterte postmodernistiske teaterformene er ”det dramatiske fiksjonslaget helt fraværende, og dramaturgikonseptet er grunnleggende fragmentert. Det finnes ingen narrativ helhet til grunn for de monterte scener slik som hos Brecht.”<sup>104</sup>

Gran konkluderer med at det til tross for likhetene ikke finnes en arv *fra* Brecht. Til dette er både måten å anvende midlene på, samt målet for å gjøre dette, for ulike. Hvis vi kombinerer Grans utsagn om at det ikke finnes en arv fra Brecht, med Lehmanns utsagn om at alt postdramatiske teater også er postbrechtiansk,<sup>105</sup> snakker vi ikke lenger om arven *fra* Brecht, men arven *etter* Brecht. Lehmann hevder at Brecht ikke bryter med det dramatiske teatret, og slik vil jeg hevde at det postdramatiske teatret heller ikke bryter helt med Brecht. Måten å anvende midlene på er, som Gran presiserer, ikke lik. Heller ikke målet er likt, men jeg synes likevel å se likhetspunkter i hensikten. Brecht representerer et brudd med sin samtids konvensjonelle teater, slik det postdramatiske er et brudd med dagens konvensjonelle teater. Brechts brudd med det borgerlige teatrets realisme handlet om en intensjon om å få tilskueren til å tenke selv. Så lenge vedkommende ikke levde seg inn i det som utspilte seg på scenen ville han/hun få avstand nok til å danne seg egne meninger om det. Brechts insistering på avstand i teatret kom som en konsekvens av det fascistiske styret i samtidens Tyskland. Nazistenes retorikk gikk i stor grad ut på å framstille deres verdenssyn som det eneste rette, som sannhet. Dette hadde stor innvirkning på Brecht og hans teatersyn. Det var et brudd med samtidens borgerlige teater som var preget både av den aristoteliske dramaturgien, og av en naturalistisk spillestil. I kombinasjon fikk disse den effekt på publikum at de nærmest glemte tid og sted og levde seg inn i handlingen. Deler av det postdramatiske teatret deler intensjon om å ha en aktivt deltagende tilskuer. Jeg sier meg enig i Grans utsagn om manglende arv *fra*

---

<sup>103</sup> Gran (2002), s.41

<sup>104</sup> Gran (2002), s.41

<sup>105</sup> Lehmann (2006), s.33

Brecht, men i lys av Lehmanns utsagn om det postdramatiske teatret som post-Brechtiansk<sup>106</sup> vil jeg hevde at man likevel har en arv etter Brecht som gjør seg gjeldende på flere områder. Det mest framtrædende trekket er forholdet til tilskueren. Der Brecht brøt med det borgerlige teatrets konvensjoner innenfor dramaturgi, tar det postdramatiske teatret skrittet videre og avviser også det dramatiske fiksjonslaget. Dermed får man det Gran beskriver som et fragmentert dramaturgikonsept og en manglende narrativ helhet.<sup>107</sup> I tillegg til å likestille de teatrale elementene, fristiller det også tilskuerens blikk i større grad enn det konvensjonelle teatret. Til tross for at Brecht ønsket en selvstendig tenkende tilskuer, hadde han spesifikke retninger han ønsket å føre tilskuerens tanker i retning av. Det postdramatiske teatret likestiller de teatrale elementene og fristiller dermed tilskueren i økende grad, men jeg vil hevde at tilskueren fremdeles bare er fri på utøvers premisser. Brechts samfunnsengasjement ser jeg som det andre framtrædende likhetstrekket til det postdramatiske teatret. Riktignok er det ikke like uttalt ideologisk som Brechts kommunistiske teater, men to av mine postdramatiske eksempler er å oppfatte som samfunnsengasjerte. Jeg kommer nærmere inn på disse eksemplene i de neste kapitlene og vil der se nærmere på forestillingenes forhold til tilskueren og på deres eventuelle samfunnskritiske holdninger.

### *3.2. Postdramatiske trekk i norsk teater.*

Alle tre forestillinger jeg har gjort lesninger, av kan sies å ha noen postdramatiske karaktertrekk. Grunnen til at jeg valgte nettopp disse forestillingene var vekslingen mellom nærhet og avstand jeg fant her. De gjorde sterkt inntrykk på meg på ulike måter, men fellestrekket var at jeg forlot forestillingene med en følelse av at noen av mine grenser var blitt overskredet. Noe skjedde i løpet av forestillingene som gjorde det vanskelig å forholde seg distansert. Når jeg anvender begrepet *distanse* her, sikter jeg til bevisstheten omkring hvor fiksjonen slutter og hvor ikke-fiksjonen overtar. Når Brecht skriver om *distanse* sikter han til distansen fra det narrative, som gjør tilskueren i stand til å være kritisk til det som presenteres. Det postdramatiske teatret mangler ofte en narrativ helhet, altså er det ikke det narrative i fiksjonen tilskueren har avstand til. Det gjøres ikke noe forsøk på å skjule forestillingens teatrale karakter i det postdramatiske teateret, tvert i mot trekker man gjerne fram fiksjonen og understreker det teatrale. Likevel er det nettopp innenfor det postdramatiske teatret at jeg

---

<sup>106</sup> Lehmann (2006), s.33

<sup>107</sup> Gran (2002), s.41

oftest har hatt en opplevelse av overskridelse av mine private grenser, og jeg har gjort postdramatiske lesninger av forestillinger hvor nettopp dette har vært tilfelle. Hvilke postdramatiske trekk har vært mest framtrædende i disse forestillingene, og hvordan stiller disse seg i forhold til en eventuell norsk postdramatisk tradisjon?

*Drive-In theater* innehadde alle karaktertrekkene som kjennetegner det postdramatiske teatret: det hadde en ikke-hierarkisk oppbygning, det vekslet mellom avstand og nærhet, kroppene var fysisk tilstedeværende uten å referere til noe utenfor seg selv, det var konkret teater og det var i aller høyeste grad hva man vil kunne kalle en sosial hendelse. Av alle karaktertrekkene var det muligens først- og sistnevnte som viste seg sterkest. Fraværet av en overordnet fabel, eller andre overordnede elementer, førte til at tilskueren selv måtte ta stilling til situasjonene i scenerommet. Fragmenter av ulike historier eller situasjoner fant sted rundt tilskueren, og vedkommende måtte velge hvor han/hun ville rette oppmerksomheten, samt hvordan hver situasjon skulle leses. I det dramatiske teatret eksisterer det en sammenheng mellom de ulike situasjonene som presenteres, mens det i *Drive-In theaters* tilfelle var like sannsynlig at de ikke hang sammen.

*Lenz* og *God hates Scandinavia* var bygget opp annerledes enn *Drive-In theater*. Disse forestillingene hadde ikke en overordnet fabel slik man tradisjonelt forventer i det dramatiske teatret, men samtidig fantes det enten et samlende rammeverk rundt forestillingen eller et samlende tema. I *Lenz* var det historien om Lenz som gikk igjen, den ble til stadighet avbrutt, men var likevel alltid tilstedeværende. Både *Lenz* og *God hates Scandinavia* hadde visse trekk som kunne minne om midlene som benyttes i det episke teatret. Førstnevnte hadde en fortelling som rød tråd gjennom hele forestillingen, mens sistnevnte hadde flere ulike historier fortalt av ulike fiktive karakterer over samme tema. I det dramatiske teatret er fortellingen kontinuerlig fremadskridende, mens den i det episke teatret er montert i fragmenter.<sup>108</sup> Spesielt *God hates Scandinavia* hadde episke trekk, med sin fragmenterte oppbygging og sin holdning til tilskueren. I motsetning til Brechts episke teater kom ikke avstanden som et brudd med illusjonen, men snarere i overskridelsen mellom hva som er fiksjon og hva som bryter med fiksjonen.

---

<sup>108</sup> Gladsø, Svein i Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen (2005), s.172

*Drive-In theater* hadde et klart oppløst hierarki og en manglende overordnet fabel. Både *Lenz* og *God hates Scandinavia* ble presentert i programmene med referanser til en overordnet historie, mens *Drive-In theater* var beskrevet som en rekke uavhengige hendelser. I begynnelsen av *God hates Scandinavia* var fabelen som ble presentert i programmet tilstedeværende, men kort tid etter ble denne brutt for å bli avløst av andre fortellinger. I *Lenz* ble det derimot vekslet mellom ulike fiksjonsverdener, mens fabelen om Lenz ble holdt som et rammeverk. Fabelen ble slik holdt gjennom hele forestillingen, og det berodde mye på tilskueren hvorvidt man så fortellingen om Lenz som overordnet de andre fortellingene, som da ville anses som avbrytelser. I henhold til Lehmanns første og kanskje mest framtrædende karaktertrekk (fraværet av fabel), framsto *Drive-In theater* som den forestillingen, av de tre valgte, som har de tydeligste postdramatiske karaktertrekkene. Den manglet en overordnet fabel, samt hadde et manglende hierarki av de sceniske elementene. Den visuelle dramaturgien og musikken var ved flere anledninger ledende i forestillingen, og det var simultanitet både i tegnbruken og i handlingene.

*Drive-In theater* var den eneste av de tre forestillingene hvor visuell dramaturgi hadde status som et selvstendig element i forestillingen. Knut Ove Arntzen skriver at visuell dramaturgi ”innebærer at virkemidler som romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre.”<sup>109</sup> Dette er i overensstemmelse med Lehmanns teorier om et postdramatisk teater, med den forskjellen at Arntzen tar utgangspunkt i det visuelle, mens Lehmann ser etter fraværet av et hierarki. Også Arntzen trekker fram mangelen på hierarki som det nye teatrets viktigste trekk. Både *Lenz* og *God hates Scandinavia* bruker den visuelle dramaturgien for å understreke andre elementer i forestillingen. Den visuelle dramaturgien blir dermed ikke et selvstendig element i disse forestillingene, men et element som bidrar til helheten.

Lehmann skriver at prinsippet med at teatret skal inneholde narrasjon er et essensielt karaktertrekk ved det postdramatiske teatret, og at teatret blir åsted for en narrativ handling.<sup>110</sup> Framfor å legge forholdene til rette slik at tilskuerne lever seg inn i det som skjer i scenerommet, forteller man en eller flere historier. Lehmann skriver: ”Since the 1970s, performance and theatre practitioners have found the meaning of theatre work in giving

---

<sup>109</sup> Arntzen, Knut Ove: ”Visual performance og prosjektteater i Skandinavia”, fra *Spillerom*, nr.1(0), 1990, s.8

<sup>110</sup> Lehmann (2006), s. 109

preference to *presence* over representation, in as much as it is about the communication of *personal experience*.”<sup>111</sup> Historien som blir fortalt involverer tilskuerens tilstedeværelse, samt kommuniserer en personlig opplevelse. *God hates Scandinavia* hadde ikke en overordnet fabel, men var i stedet bygget opp av ulike historier som avløste hverandre. *Lenz* hadde én historie som fungerte som et rammeverk for forestillingen, men var brutt opp av ulike avbrytelser som fungerte som egne små historier inni fabelens rammeverk. Dette ga begge forestillingene et episk preg, uten at det ble episk teater slik vi kjenner det fra Brecht.

Yet, while epic theatre changes the representation of the fictive events represented, distancing the spectators in order to turn them into assessors, experts and political judges, the post-epic forms of narration are about the foregrounding of the *personal*, not the demonstrating presence of the narrator, about the self-referential intensity of this contact: about the closeness within distance, not the distancing of that which is close.<sup>112</sup>

Lehmann beskriver en form for omvendt underliggjørelseeffekt, der man i stedet for å skape distanse til noe nært, eller underliggjøre noe som i utgangspunktet anses som normalt, gjør noe fremmed til noe kjent eller familiært. Idet noe utspiller seg på egen sosial arena, kan man ikke lenger forholde seg til situasjonene med en passiv distanse. Verken *Lenz* eller *God hates Scandinavia* utspilte seg utenfor teaterbygninger, men begge brukte tilskuerne aktivt som en del av forestillingen. I *Lenz* ble den omvendte underliggjørelsesteknikken til dels benyttet, blant annet gjennom å trekke tilskuerne ut av deres vanlige passive posisjon. Skuespillerne snakket direkte til tilskuerne, og gjorde dem til deltakere i handlingen. I den tidligere beskrevne scenen hvor skuespillerne fikk tilskuerne til å synge,<sup>113</sup> fikk skuespillerne tilskuerne til å slappe av. Situasjonen var så til forveksling lik en sosial situasjon utenfor teatret at man ikke klarte å forholde seg distansert. Tilskuerne klappet, sang og lo. Idet skuespiller Mariann Ottesen kom tilbake på scenen igjen, skjøt med paintballgevær og ba folk slutte å le, var det mange tilskuere som først antok at dette var nok en ”moro-scene”. Tilskuerne hadde blitt trukket så langt inn i situasjonen, at det var vanskelig å bli sparket ut igjen. Men for dem som fortsatte å le, for så å få spørsmål direkte fra Ottesen om hvorfor vedkommende lo, ble situasjonen med ett mer distansert. Eller, mer korrekt, den forble intim på en mindre hyggelig måte. Ottesen holdt gjerne blikkontakten med vedkommende til han/hun sluttet å le og slo ned blikket. Det føltes veldig nedverdiggende å møte en slik holdning direkte fra skuespillerne, også fordi det føltes berettiget. I tillegg til avstand til

---

<sup>111</sup> Lehmann (2006), s. 109

<sup>112</sup> Lehmann (2006), s. 110

<sup>113</sup> Se nærmere beskrivelse side 37.

forestillingen oppstår en frykt. Den tilsynelatende inkluderingen i forestillingen var på falske premisser og viste at alt fremdeles foregikk på skuespillernes premisser. Tilskueren står bare tilsynelatende fritt til å tolke og delta, dermed avsløres den iscenesatte ”friheten” som en illusjon.

*Nærhet* i teatret opptrer i mange ulike former. Nærheten kan oppstå som en konsekvens av teater som omhandler den fysiske tilstedeværelsen av menneskekroppen. I tillegg kan nærhet oppstå når man gjenkjenner seg i det som presenteres. Overfladisk kan man påstå at nærheten og avstanden kan eksistere på to nivåer, på det mentale og på det konkrete. Men avstand og nærhet kan eksistere i så mange former at det av og til er vanskelig å presisere på hvilket nivå de opptrer. Lehmann presiserer at det er nærheten innenfor avstanden som kjennetegner det postepiske og postdramatiske teatret.<sup>114</sup> Brecht søkte å oppnå en avstand fra nærheten, mens det postdramatiske teatret snarere ønsker en nærhet innenfor avstanden. I *Lenz* viste dette seg i form av interaksjonen som førte til en konfrontasjon både med en selv og med skuespillerne. Man ble konfrontert med grunnlaget for latteren, og fikk en fornemmelse av å ha latt seg lede. Man hadde latt seg underholde med noe som kunne karakteriseres som billig humor. Man lo på bekostning av noen andre, spesielt var dette tilfelle i en scene hvor en av de mannlige skuespillerne skulle ha den kvinnelige skuespilleren til å gjette seg til ulike gjenstander gjennom sansing. Med bind for øynene holdt han en kvist inntil ansiktet hennes, og en miniatyrbrønn inntil hånda hennes. Men etter hvert endret situasjonen karakter. Nok en gang gikk den fra de trygge sosiale rammene til de mer utrygge. Han puttet snø nedi egen bukse før han stappet det inn i munnen hennes, og han tok henne både på brystene og i skrittet. Mange av tilskuerne lo underveis, men latteren avtok etter hvert. Igjen ble man både usikker på situasjonen, og egen posisjon i forhold til den. Noe av det samme var tilfellet i *God hates Scandinavia*. Også her var det situasjoner hvor latteren etter hvert stilnet. Sons of Liberty hadde Skandinavia som tema. Dermed var det tilskuernes virkelighet som ble gjort narr av, og noe vi utgangspunktet anser som dagligdags framstår som underlig. Når en av utøverne beskriver skandinaver som står utenfor utesteder, opplyntet, men uten å ha det moro, er det myntet direkte på tilskuerne. De sammenlignes med zombier, og til tross for at det vakte latter, fantes det en bismak der. Tilskuerne forstod at de ble gjort til gjenstand for latter, og det oppstod en form for sorg eller tristhet. Tilskueren fikk en plutselig bevissthet omkring sitt eget liv, og følte en avmakt ovenfor den.

---

<sup>114</sup> Lehmann (2006), s.110



*Drive-In theater* benyttet seg mer av avstanden som oppstod som en konsekvens av at man befant seg i et lukket rom, kombinert med nærheten gjennom interaksjonen med den lille gruppen med tilskuere man tilhørte. Både *Lenz* og *God hates Scandinavia* hadde her en mer direkte form for interaksjon mellom scene og sal enn *Drive-In theater*, mens sistnevnte var den av forestillingene som minnet mest om en sosial begivenhet.

Et annet karaktertrekk ved det postdramatiske teatret er opphevelsen av balansen i tegntettheten. Dette er et spesielt vanskelig karaktertrekk å gjenkjenne i det nye teatret, fordi hierarkiet over elementene ikke lenger eksisterer. Da går det heller ikke lenger tydelig fram hva som er et tegn, og langt mindre hvordan dette i så tilfelle skal leses. Alt som befinner seg i scenerommet kan anses som tegn. Men ofte leser vi mer inn i noen av tegnene i scenerommet enn de øvrige, og disse vil da være mer ladete tegn. Ofte går det tydelig fram hvilke tegn som er sterkere ladet enn de øvrige, og dette har som regel utøverne lagt opp til. I det tradisjonelle teatret skiller vi som regel enkelt mellom de ulike typene tegn, og hvilke som er mer ladet enn andre. Derfor kan man diskutere hvorvidt man egentlig står fritt til å tolke disse tegnene. Såfremt man identifiserer objektene i scenerommet som ladete tegn, vil man også etter all sannsynlighet lese dem nokså likt. Den største forskjellen mellom det dramatiske teatret og det postdramatiske ligger her i den nevnte tettheten av tegn. Noen ganger kan dette gi seg utslag i overflod av tegn i scenerommet, mens det andre ganger kan være et nærmest totalt fravær av tegn, samtidig som fraværet av tegn kan være et tegn i seg selv. Det kan også være vanskelig å skille mellom hva som er rekvisitter og hva som er mer ladete tegn, samt hva som skal ha betydning for meningsdannelsen i hvilken sammenheng. I *God hates Scandinavia* måtte tilskueren selv bestemme hvilke gjenstander i scenerommet som skulle ha betydning for de enkelte scenene som utspilte seg. Siden alle rekvisittene befant seg i scenerommet under hele forestillingen framgikk det ikke klart hva som tilhørte hvilken scene. Man kunne tolke dem som betydningsbærende, og dermed lese mer inn i dem, men man kunne like gjerne se dem som rekvisitter som ventet på å komme i bruk og som dermed kun hadde funksjon når de ble brukt aktivt. Dette førte også til at det ble knyttet en forventning til noen av gjenstandene, og deres eventuelle framtidige bruksområde, som kunne gi seg utslag i hvordan man leste scenene før gjenstanden ble tatt i bruk. *Lenz* benyttet seg derimot av veldig tradisjonelle tegn med konvensjonell symbolverdi, som flagg og oljeplattform, uten å kommentere dem direkte. Også her befant de fleste rekvisittene seg i scenerommet under hele forestillingen, slik at man

visste hva som ville bli benyttet, men ikke når og hvordan og hvorfor, hvilket ga samme effekt som beskrevet for *God hates Scandinavia*.

*Drive-In theater* benyttet seg av et stort scenerom, hvor man ikke visste hvor de fysiske grensene mellom teater og ikke-teater gikk. Alle elementer var ment å være en del av opplevelsen, men hvor mange av elementer var tilfeldige. Det ble benyttet amerikanske symboler gjennom hele hendelsen, men hvorvidt hensikten var å skape en amerikansk stemning eller om hensikten var en samfunnskritikk, framgikk ikke klart. De to andre forestillingene inneholdt mye samfunnskritikk, noe som gjorde det litt enklere å lese tegnene slik man regnet med at det ble forventet at man skulle. I *Drive-In theater* framsto derimot alle elementene som løsrevet fra hverandre, og man kunne derfor i større grad her velge selv om man ville se de ulike elementene som tegn, eller om man ville se den estetiske verdien i dem. Symbolene i *Lenz* hadde en mer begrenset tolkningsmulighet, siden de i utgangspunktet var ladet, og dermed bundet opp av fast symbolbruk. Når det norske flagget opptrer i en situasjon man vanligvis ikke benytter det, gjenkjenner vi det som et symbol. Det blir da vanskelig å løsrive det fra en tradisjonell tolkning av dette tegnet, som i dette tilfellet tradisjonelt knyttes opp til nasjonalfølelse eller den norske staten. Samtidig er det effektiv benyttelse av tegn, fordi de refererer til noe som ligger innenfor hele publikums referanserammer og dermed blir lett gjenkjennbare. *God hates Scandinavia* flyttet derimot tegnbruken over i teksten. De fleste tolkningsmulighetene lå i det talte, og ikke så mye i scenografien eller i rekvisittbruken.

Alle forestillingene innehar, som vi ser, flere postdramatiske karaktertrekk, men det er kun i *Drive-In theater* man kan se et totalt fravær av hierarkisk oppbygging og mangel på overordnet fabel. Som tidligere nevnt var det også her man fant de beste eksemplene på bruk av visuell dramaturgi. Her ble alle elementene stående for seg selv, samtidig som man kunne velge å se dem i forhold til hverandre. Slik jeg leser Lehmann er hensikten med en inndeling av det postdramatiske teatret i flere karaktertrekk å åpne for et mangfold av teaterformer og teatertolkninger. *Lenz*, *God hates Scandinavia* og *Drive-In theater* har riktignok svært ulike sceniske uttrykk, men som det framgår av beskrivelsene ovenfor, har de alle postdramatiske trekk. Og de er alle representanter for et teater som henvender seg til tilskuerne på en annen måte enn man er vant med i det tradisjonelle teatret. Men hva var formålet med de nevnte forestillingene?

### 3.3. Hva var meningen?

I tillegg til å lete etter postdramatiske trekk ved norske teaterscener har jeg ønsket å se på forholdet mellom sal og scene, og da spesielt på forestillinger hvor samspillet mellom disse to avviker fra den mer konvensjonelle todelingen av dem. Når jeg som tilskuer ankommer teatret ankommer jeg i stor grad på utøvernes premisser. Jeg har valgt å tilbringe den tilmålte tida jeg har blitt forespeilet at forestillingen vil vare i det valgte teaterhuset, men fra jeg ankommer til jeg forlater teatret følger jeg utøvers regler. I det tradisjonelle teatret er ofte intensjonen med forestillingen, fra utøvers side, klar allerede ved forestillingens start. Men innenfor det postdramatiske teatret forekommer det en større uklarhet omkring hva som er hensikten bak forestillingen. Når vi trekkes inn i dialog med forestillingen, hva er hensikten bak? Og hva vil de ulike representantene for det postdramatiske teatret oss? Jeg har valgt å se Brechts kommunistiske teater som et uttrykk for samfunnsengasjert teater, og hevder at dette er et trekk som går igjen i deler av det postdramatiske teatret.<sup>115</sup> Både Brechts episke teater og det postdramatiske teater vender seg bort fra en teaterpraksis som presenterer entydig budskap. Begge ønsker seg i stedet en selvstendig tenkende tilskuer som deltar aktivt. Hos Brecht var dette en del av opptrappingen mot kommunismens endelige seier, altså en del av en politisk agenda. Den selvstendige tilskueren skulle tenke selv, men han skulle samtidig aller helst komme fram til samme slutning som Brecht og hans teater. Innenfor det postdramatiske teatret må tilskueren i tillegg ta standpunkt til hva som skal leses i forestillingen før vedkommende kan ta stilling til hvordan dette skal leses. I teorien skulle dette gi tilskueren stor frihet, likevel opplever jeg at friheten også her kommer med sine begrensinger. Hva vil utøverne innenfor det postdramatiske teatret oss?

Slik jeg leste *God hates Scandinavia* fikk jeg inntrykk av at Sons of Liberty både ønsket å gi tilskuerne en god teateropplevelse, samtidig som de ønsket å si noe om det samfunnet vi lever i. "Works that offer a public reflection on particular themes instead of a dramatic action are symptomatic for the landscape of postdramatic theatre,"<sup>116</sup> skriver Lehmann. Sons of Liberty hadde valgt seg den skandinaviske tilværelsen som tema, og forestillingen var, som tidligere beskrevet, sammensatt av flere sekvenser omkring dette temaet. Forestillingen presenterte ulike situasjoner som var velkjente for alle tilskuerne: trøtte ansikter på trikken, stivpyntede og sure skandinaver på byen, tequila-shotting og selvhøytidelige poeter. Black Box Teater

---

<sup>115</sup> Se nærmere beskrivelse s.61

<sup>116</sup> Lehmann (2006), s.112

skriver om forestillingen at den er ”hylende morsom”,<sup>117</sup> men den var også samfunnskritisk og skjør. Nettopp fordi det morsomme, det samfunnskritiske og det skjøre ble benyttet vekselvis, og tidvis også simultant, fikk alle aspektene en sterkere effekt. Det morsomme ble ekstra morsomt fordi forestillingen også var kritisk og skjør. De nære, skjøre øyeblikkene ble ekstra nære fordi de kom som en kontrast til det morsomme. Og det samfunnskritiske aspektet ble værende med meg fordi det ikke var formanende, det var snarere morsomt og tankevekkende. Jeg opplevde som tilskuer at jeg ble både direkte og indirekte konfrontert med den tilværelsen jeg var en del av, og at kritikken som lå implisitt var berettiget. Lie og Kajaso beskrev den skandinaviske tilværelsen gjennom øynene til to vampyrhorer, slik at jeg kjente meg igjen i den. Jeg opplevde at kritikken var rettet direkte mot meg, som er en del av den tilværelsen de kritiserte, samtidig som de ikke henvendte seg til meg som enkeltperson. Måten kritikken og beskrivelsen av vår felles tilværelse ble presentert på gjorde at jeg som tilskuer fikk en opplevelse av å se noe sammen med utøverne. De presenterte noe som fortsatt var en prosess også for dem, slik at både utøver og tilskuer måtte ta stilling til det presenterte. Lehmann omtaler dette grepet som en måte å tenke høyt i teatret på.<sup>118</sup> Gjennom en slik lek med teaterformen legges det også til rette for større teaterglede for både utøvere og tilskuere. Som tilskuer følte jeg meg sett av Sons of Liberty, og det kom ikke bare av deres direkte henvendelser til tilskuerne. Deres presise beskrivelser av den hverdagen som jeg var en del av førte til at jeg ikke kunne holde like stor avstand til forestillingen som jeg av og til gjør i teatret. Jeg ble ikke bare tilskuer, men også en del av forestillingen. Dette skjedde direkte gjennom henvendelser og blikkontakt, og indirekte som en del av temaet i sekvensene. Mitt inntrykk var at nettopp dette var Sons of Libertys intensjon. Og at de slik ønsket å gi tilskuerne en god teateropplevelse, samtidig som man forlot forestillingen full av inntrykk som kunne fordøyes over tid.

### *3.4. Samfunnsrefs?*

Et likhetstrekk ved mine forestillingseksempler var at jeg forlot dem full av inntrykk, og brukte mye tid i etterkant på å tenke gjennom hva som var blitt presentert og hva som var intensjonen. Forestillingene opplevdes som formmessig overskridende gjennom en lek med teaterformen, både fordi tilskueren befant seg i en mer insisterende deltagende rolle og fordi

---

<sup>117</sup> Fra programmet til forestillingen (2006).

<sup>118</sup> Lehmann (2006), s.112-113

selve formen på forestillingene var uforutsigbar. I likhet med hva jeg fant i *God hates Scandinavia*, fant jeg også samfunnskritiske aspekter ved *Lenz*. Disse kom i tillegg til leken med teatret som form, og innkluderingen av tilskuerne. Til tross for at også *Lenz* til dels tok for seg det skandinaviske, eller mer eksplisitt det norske, hadde forestillingen, i motsetning til *God hates Scandinavia*, ikke norsk regissør, men tysk. Dermed ble man i *Lenz* introdusert for oppfatninger av den norske nasjonalfølelsen og det stereotypisk norske sett utenfra. Sons of Liberty hadde valgt å benytte seg av fiktive karakterer for å underliggjøre det skandinaviske, mens regissør Armin Petras antageligvis allerede hadde opplevd deler av det norske som underlig. Siden skuespillerne ofte snakket engelsk, fikk man en fremstilling av det norske presentert utenfra. I tillegg ble det presentert ulike oppfatninger av teatret og kunsten generelt, blant annet gjennom videoopptak av skuespillerne som uttalte seg om norsk teater.

Vekslingen mellom språkene, kombinert med en fragmentarisk oppbygging, gjorde scenene uforutsigbare. Historien om *Lenz* var oppbrutt av og ispedd så mange andre historier at man ble tvunget til stadig å omdefinere handlingen i scenerommet. Tilskueren måtte selv vurdere om handlingene skulle tolkes som konsekvenser av hverandre eller om man skulle se dem som adskilte enheter. Man gjenkjente bildene og historiene som ble presentert, men man kjente seg ikke nødvendigvis igjen i dem. Presentasjonene av *det norske* var for eksempel ikke i overensstemmelse med hvordan vi selv opplever vår nasjonale identitet. Noe av det samme gjaldt presentasjonene av skuespillerne som private og offentlige personer, vi gjenkjente dem uten å identifisere oss med dem. Dermed lo vi ikke av oss selv, som var tilfellet med *God hates Scandinavia*, men av andres oppfatninger. Gjenkjennelsen uten identifisering innebærer en større avstand og en større trygghet enn identifisering gjennom gjenkjennelse. I førstnevnte ser vi noe utenfra uten fare for å måtte revurdere eget ståsted eller selv, mens man i sistnevnte ikke kan kritisere uten å dermed også kritisere seg selv.

I likhet med *God hates Scandinavia* hadde også *Lenz* høy grad av interaksjon med tilskuerene, noe som også framhevet det umiddelbare og sosiale ved å gå i teater. Forestillingen var hele tiden i dialog med tilskuerne, og jeg fikk inntrykk av at selve opplevelsen av tilstedeværelse ble vektlagt sterkere enn frambringelsen av et samfunnskritisk perspektiv. Jeg opplevde *God hates Scandinavia* som mer samfunnskritisk enn *Lenz*. Sistnevnte presenterte stereotypiske oppfatninger av hvordan Norge og nordmenn er, men de framsto som mer morsomme enn kritiske. Derimot problematiserte *Lenz* rollen som tilskuer mer enn *God hates Scandinavia*. Tilskuerne lo ikke av seg selv når de lo av de norske stereotypiene, de lo av andres oppfatning av oss. Dette førte til en større avstand til forestillingens samfunnskritiske aspekt, da man

slapp å revurdere egen posisjon eller tilværelse. Latteren på andres bekostning viste seg å være tilsynelatende problemfri. Dette kom tydeligere fram i scenen hvor tilskuerne først hadde blitt underholdt av ”Marianns favorittscene”,<sup>119</sup> for så å bli konfrontert med egen latter i den påfølgende scenen hvor hun avbrøt allsangen med å skyte med paintballgevær på en vegg. Tilskuerne som fortsatte å le ble konfrontert av skuespilleren. Hun beskrev den nettopp avsluttede scenen slik at den framsto som banal. ”Skjønner dere ikke at det er dere selv dere ler av?”, spurte hun tilskuerne én av gangene jeg så forestillingen, og konfronterte oss med egen dømmekraft og grunnhet. Til tross for at det var skuespilleren som hadde lagt opp til det scenarioet vi lo av, framsto det å le etterpå som noe litt flaut. Vi ble rett og slett hengt litt ut av skuespillerne, men lot dette passere fordi vi i henhold til de tradisjonelle teaterkonvensjonene er tilskuere. Deltagelsen i forestillingen foregår ikke bare på skuespillernes premisser, også tilskuerne må ta ansvar for egen deltagelse. Dette innebærer ikke bare den fysiske deltagelsen, men også refleksjonsevnen vår. I *Lenz* opplevde jeg en vekselvirkning av *nærhet* og *avstand* som problematiserte dette. Når vi lot oss rive med av det som foregikk i scenerommet, og lo uhemmet av dette, fikk det konsekvenser for oss. Vi ble konfrontert med dette, og med det vår holdning til det som foregikk i scenerommet. Ved å benytte seg av slapstickhumor ga *Lenz* inntrykk av å være en underholdende forestilling, men under humoren lå en kritikk mot manglende kritisk holdning.

Det er likevel problematisk at utøveren først leder tilskueren i en retning, for så å kritisere vedkommende for å ha fulgt instruksen. Det kan oppfattes som en kritikk av en konvensjonell teatersituasjon hvor tilskueren er passiv mottager av det utøveren presenterer, og hvor man ønsker å reflektere over denne passiviteten. Trekker man kritikken lengre kan den leses som en kritikk av det vestlige samfunnet i sin helhet, hvor man kritiserer en passiv og ukritisk holdning blant deler av samfunnets medlemmer. Dette kan da leses som en kritikk av Norge, spesielt med tanke på mengden av nasjonalromantiske symboler som tas i bruk, og Norges passive holdning i forhold til USA og deres krigføring mot Irak. Men dette blir problematisk i forestillingen fordi kritikken rettes mot tilskueren, og ikke nødvendigvis med rette. Utøveren legger premissene for forestillingen, og tilskueren følger de retningslinjer som legges til grunn. I dette tilfellet oppfordret utøverne tilskuerne til å synge med i allsangen, for så å kritisere dem for dette. Det framgikk ikke klart av situasjonen akkurat hva tilskuerne ble kritisert for, hvorvidt det var deltagelsen i sangscenen eller deltagelsen gjennom respons til

---

<sup>119</sup> Se nærmere beskrivelse s.37

det som skjedde i scenerommet som ble kritisert. Men kritikken var eksplisitt rettet mot tilskuerne. Dette gjorde tilskuerposisjonen utrygg fordi man ble avkrevd en respons, for så å bli kritisert for nettopp denne.

*Drive-In theater* skilte seg fra de to andre forestillingene også ved samfunnskritikken. Jeg opplevde ikke *Drive-In theater* som samfunnskritisk, derimot *opplevde* jeg den veldig sterkt. Det vil si, jeg opplevde at utøverne virkelig ønsket å gi meg en minneverdig opplevelse. Siden forestillingen ikke utspilte seg i en teaterbygning, hadde den et annet uttrykk og en annen tilnærming til tilskuerne enn *Lenz* og *God hates Scandinavia*. Jeg fikk inntrykk av at arrangørene ønsket å lage rammer rundt hendelsen som avvek fra det tradisjonelle teatret, for at tilskuerne ikke skulle falle inn i den passive, tradisjonelle tilskuerrollen. Det sosiale aspektet ved hendelsen ble nesten like viktig som det estetiske, og arrangørene hadde lagt inn en stor innsats for å gjøre hendelsen så helhetlig som mulig. Som tidligere nevnt, sto hensikten forklart i programmet man ble tildelt ved ankomsten: ”..to go out for an evening’s entertainment while still enjoying all the comforts of your car.”<sup>120</sup> Ved ankomst ble man møtt av en *Drive-In theatervakt* som anviste tilskuerne til bilen, som man fikk disponere for kvelden, og underveis i hendelsen kom betjeningen rundt og delte ut pølser til tilskuerne i bilene. Man kunne selv regulere lydstyrken på radioen, og siden man befant seg sammen med få medtilskuere ble det enklere å kommunisere uten å forstyrre de resterende tilskuerne. Fokuset lå like mye på omstendighetene rundt det som utspilte seg, som selve hendelsen. Jeg leser dette som en ytterligere utviding av hierarkiets oppløsning som finner sted mellom elementene i teatret. Fabelen var ikke overordnet de resterende elementene, og tilskuerrollen ikke underordnet disse. Rollen som tilskuer kunne være like dynamisk og uforutsigbar som den øvrige handlingen i scenerommet. Siden det utspilte seg handlinger på flere steder samtidig i sceneområdet utenfor bilen, kunne man selv velge hvor man ville rette oppmerksomheten. I tillegg kunne man kommunisere med sine medtilskuere, som kunne lede alles blikk mot det samme og la seg påvirke av deres tolkninger av det man så eller hørte. Dette skapte også et større rom for spontane utbrudd fra tilskuerne, og dermed fikk man umiddelbart ulike innfalsvinkler til eller tolkninger av det som foregikk i *Drive-In theater*.

Sauter skriver at utøver og tilskuer samarbeider om meningsdannelsen,<sup>121</sup> men hva med teatre hendelser som *Drive-In theater* hvor det ikke framgår klart hva som er meningen? Når

---

<sup>120</sup> Fra programmet til *Drive-In theater* (2005)

<sup>121</sup> Sauter (2000), s.2

det ikke finnes elementer som tilsammen konstruerer flertydighet, hva definerer man da som mening? Slik jeg leste *Drive-In theater* var det mangelen av entydige elementer som utgjorde noe av meningen. Uten dem måtte man forholde seg til hendelsen på et annet grunnlag enn det narrative. Det estetiske og visuelle var mer framtrædende enn det intellektuelle, og dermed måtte man ta større deler av sanseapparatet i bruk. Dermed blir det også lett svært subjektivt hva man oppfattet som hendelsens mening. Siden hendelsen ikke bygget på en fabel, ble det også vanskeligere i etterkant å beskrive hendelsen og dens innhold. Samtidig var det en opplevelse av *her og nå* som kom fram mye tydeligere enn de andre forestillingene. Claire de Wangen har selv uttalt følgende om formålet med sitt arbeid:

Fiksjonen og hendelseslandskapet har sine rammer, men er åpner (sic.) også for det tilfeldige. Jeg ønsker at dynamikken mellom hendelseslandskapet, skuespillerne og publikum skal være fluktuerende. At det skal gis rom for en nerve, en risiko en uforutsigbarhet og en egenartet intimitet.<sup>122</sup>

Til forskjell fra *Lenz* og *God hates Scandinavia* finnes det altså ikke et konkret samfunnskritisk prosjekt å spore, men snarere en lek med teaterformen og forholdet mellom utøvere og tilskuere. Også *Drive-In theater* problematiserer tilskuerens posisjon, men på en mer implisitt måte. Framfor å skape en etterlikning av den virkeligheten vi lever i, hadde *Drive-In theater* sitt eget univers som hadde egne regler og en egen logikk. Innenfor dette universet var det for eksempel logisk at det satt en pirat på et kjøleskap midt på en parkeringsplass. Kanskje mest fordi det ikke lenger var en parkeringsplass, samtidig som det ikke var en annen konkret plass. Slik jeg opplevde forestillingen var noe av hensikten at teateruniverset ikke kunne sammenlignes eller erstattes av verken virkelighet eller andre kunstsjangre, og hvor det logiske ikke lenger hadde en mening eller funksjon. Piraten på kjøleskapet ble dermed verken logisk eller ulogisk, da logikken ble irrelevant.

/./.. In this sense, we can say theatre is turned into *chora-graphy*: the deconstruction of a discourse oriented towards meaning and the invention of a space that eludes the laws of telos and unity.<sup>123</sup>

I det postdramatiske teatret er ikke meningen nødvendigvis logisk. Det postdramatiske teatret bruker seg selv som referanseramme, det problematiserer og tematiserer seg selv i så stor grad at det for mange tilskuere blir vanskelig å se en bestemt mening. Nærværet i den teatrale

---

<sup>122</sup> de Wangen, Claire; egen nettside; <http://www.dewangen.com/web/start.html> [lest 8. desember 2006]

<sup>123</sup> Lehmann (2006), s. 146



hendelsen blir i seg selv mening, og i forlengelse av det kommer kommunikasjonen som utvikler seg på grunn av dette. Til tross for at man ikke finner en logisk mening, eller et tradisjonelt budskap, oppstår det mening. *Mening* er et ord som brukes i mange sammenhenger, og som endrer innhold etter situasjonen. ”Jeg skjønnte ikke hva som var meninga”, hører jeg ofte som tilskuerkommentar i teatret. Jeg tror det kommer av at mange har en oppfattelse av teater som meningsbærende i den forstand at det nærmest skal belære oss med ett budskap. Dette er forståelig, tatt i betraktning vår teater- og undervisningstradisjon, hvor vi er vant med å forholde oss til én sannhet og ett budskap. Også innenfor Brechts episke teater ble det presentert narrative fortellinger med budskap, selv om Brecht ønsket en selvstendig tenkende tilskuer. Brecht ønsket å kommunisere med en tilskuer som skulle opptre politisk og ideologisk bevisst. Gjennom blant annet underliggjørelseseffekten ble det presentert ulike alternativer som tilskueren selv måtte ta stilling til, samtidig som det framgikk klart hvilket alternativ Brecht ønsket at tilskueren skulle velge. Når vi møter et teater uten klar representasjon, og uten entydige tegn og referanser, blir vi i tvil om hvordan vi skal finne mening.

/.../. The rupture between being and meaning has a shock-like effect: something is exposed with the urgency of suggested meaning – but then fails to make the expected meaning recognizable.<sup>124</sup>

Vi skjønner at utøverne *vil* oss noe, uten at vi skjønner hva. Dette forsterker kommunikasjonen, hvis da begge parter prøver å forstå. Og i forsøket på å forstå ligger selve meningen, nemlig åpenheten ovenfor hverandre og intensjonen om å danne mening fra begge parter. Kommunikasjonen består ikke av informasjon fra den ene parten til den andre, men en felles forståelse av *her og nå*. Kommunikasjonen består av den gjensidige tilstedeværelsen, anerkjennelsen av hverandres nærvær og den delte tiden, og dette kan i seg selv være meningsbærende. Anita Hammer gjør i artikkelen *Roller på internett: Befriende kreativitet eller schizofrent samvær?* rede for Batesons ’play’-begrep, og skriver der om metakommunikasjon. ”Dette nivået handler ikke om de objektene vi snakker om, men uttrykker noe om *relasjonene mellom de som kommuniserer*.”<sup>125</sup> Bateson opererer med flere nivåer for menneskelig verbal kommunikasjon, og Hammer skriver at man på bakgrunn av dette kan se at ”teatret, eller performative hendelser, på ulike måter og på ulike nivå er

---

<sup>124</sup> Lehmann (2006), s.146

<sup>125</sup> Hammer, Anita: ”Roller på internett: Befriende kreativitet eller schizofrent samvær?”, artikkel fra Tidsskriftet *Drama*, nr.2, 2005, s.46

sentrert omkring *relasjonelle hendelser*,-både det som foregår innenfor og utenfor en eventuell fiksjonsramme.”<sup>126</sup> I *Drive-In theater* kommuniserte utøver og tilskuer på flere ulike nivåer. Gjennom samtalen med en av utøverne fikk vi direkte kontakt, og et innblikk i et av de fiktive lagene. Samtidig besto vel så mye av *meningen* i kommunikasjonen i selve samværet. Hammer sammenligner barns lek med objekter på et bestemt sted, i en definert tid med scenekunsternes utforskning.<sup>127</sup> Hun skriver videre om rammene som ordner verden for oss, og i dette tilfellet dreier det seg om rammene for den performative hendelsen.<sup>128</sup> Disse rammene minner om kontrakten som inngås ved forestillingsstart, hvor både utøver og tilskuer samarbeider i kommunikasjonsprosess om å skape forestillingen. Kommunikasjonen foregår på mange nivåer. Noen ganger i form av samtale eller øyenkontakt, men også i en stille kommunikasjon som den felles tilstedeværelsen skaper.

Selve spillområdet kan også ha en meningsbærende funksjon. Lehmann hevder at stedsspesifikt teater ønsker å gi spillområdet en ny mening, som skiller seg fra den mer tradisjonelle måten å velge spillsted for teater hvor man vektlegger kriterier som utfyller og underbygger teksten. Han skriver videre at det handler om et fellesskap, at begge parter er *gjester* på stedet.<sup>129</sup> *Drive-In theater* var såkalt stedsspesifikt teater, og benyttet en parkeringsplass som sceneområde. Parkeringsplassen fikk en dobbel funksjon i denne teatrale hendelsen, da denne også fungerte som parkeringsplass, siden tilskuerne var plassert i biler. Samtidig opphørte den å være en tradisjonell parkeringsplass i sin funksjon som spillområde for den teatrale hendelsen, og ble transformert til en ikke-identifiserbar plass som kunne tilpasses de ulike situasjonene som utspilte seg der. Arrangørene av *Drive-In theater* inviterte oss på en felles opplevelse, og felles utforskning av, og undring over, tid og sted. Siden alle var gjester i den fremmede situasjonen, fikk man som en konsekvens av dette en likestilling av utøvere og tilskuere. Utøver har ikke lenger full oversikt, eller kontroll, over situasjonen. Dermed utforsker utøver spillområdet sammen med tilskuer.

Jeg husker at jeg underveis i hendelsen sammenlignet *Drive-In theater* med barneteater. Jeg ble sugd inn i et annet univers, i en virkelighet hvor de vanlige reglene ikke lenger hadde noen funksjon. Jeg lette ikke lenger etter en sammenheng mellom de ulike hendelsene, men

---

<sup>126</sup> Hammer (2005), s.46

<sup>127</sup> Hammer (2005), s.46

<sup>128</sup> Hammer (2005), s.48

<sup>129</sup> Lehmann (2006), s.152

observerte og nærmest absorberte det hele. Det var fragmenter av så mange referanser som smeltet sammen til en ny helhet, litt *som* å være på biltur, litt *som* kino, litt *som* dans, litt *som* å være vitne til noe hemmelig. Opplevelsen var ingen av delene og det var alt, og til sammen noe nytt.

Brecht ønsket et teater som fikk tilskueren til å stille spørsmål ved ting, og som fikk vedkommende til å se noe fra flere sider. Jeg vil hevde at både *Lenz* og *God hates Scandinavia* kan leses som samfunnskritiske teaterforestillinger. Begge benytter seg av underliggjørelsesteknikker for å sette tilskuerens egen hverdag og kultur i et nytt lys. I førstnevnte er det vår nasjonalitet som vises fram, mens det i sistnevnte er den skandinaviske tilværelsen som underliggjøres. Den største forskjellen mellom disse finner jeg i måten det gjøres på. Jeg opplevde i *Lenz* at det norske ble presentert mer som myter, som oppfatninger av det norske sett utenfra. Dermed ble det tryggere å le, fordi vi lo tross alt ikke av oss selv, men snarere en oppfatning noen andre hadde av oss. Dette betyr at vi opplevde at vi lo av noen andre, mens det etter all sannsynlighet likevel var oss selv vi lo av. Det var først og fremst vår manglende kritiske sans overfor de presenterte mytene, og latterliggjørelsen av disse, vi lo av. I *God hates Scandinavia* var vi derimot klar over at vi var gjenstand for kritikk, men vi aksepterte det siden Sons of Liberty også selv var en del av den samme tilværelsen. Jeg opplevde spesielt *God hates Scandinavia* som en forestilling som ville si meg noe. Den hadde et insisterende uttrykk, som jeg opplevde som en direkte kritikk. ”Se på det kjedelige livet ditt! Våkn opp og gjør noe med det!”, men likevel uten at kritikken ble moraliserende. Siden utøverne ikke bare kritiserte, men samtidig var gjenstand for denne kritikken, opplevdes denne ikke uberettiget.

Hovedgrunnen til at jeg valgte disse forestillingene er at de underholdt meg, samtidig som de satte i gang en tankeprosess. *Drive-In theater* manglet det eksplisitte samfunnskritiske aspektet som jeg finner ved de andre forestillingene, men den var til gjengjeld konsentrert omkring en helhetlig opplevelse. Jeg husker at jeg forlot hendelsen og tenkte ”Sånn kan man altså lage teater, det er faktisk mulig.” Lehmann omtaler denne bruken av kroppen og scenerommet for det postdramatiske teatrets sanne uttrykk: ”/.. / it (kroppen, sic.) articulates not meaning but energy, it represents not illustrations but actions.”<sup>130</sup> Hensikt og budskap er ikke like enkel å formulere, men det betyr ikke at de ikke eksisterer. Gjennom å utfordre

---

<sup>130</sup> Lehmann (2006), s.163

teaterkonvensjonene utfordres også samfunnskonvensjonene, og forestillingen kan derfor betraktes som samfunnsrelevant.

### 3.5. Avstand og nærhet, og overskridelsen av vårt private rom.

Lehmann anser bruddet med fiksjonen og forvirringen omkring hvorvidt man forholder seg til fiksjon eller virkelighet som et av det postdramatiske teatrets karaktertrekk.<sup>131</sup> "Theatre takes place as practice that is at once signifying and entirely real"<sup>132</sup>, skriver Lehmann og illustrerer her teatrets egenart. *Her og nå-aspektet* velger jeg å kalle det, og det er dette aspektet som bidrar til uklare grenser mellom fiksjon og virkelighet, for tilskuerens del. Grensene blir ytterligere utdeliggjort av uklarheten omkring hva som definerer fiksjonen i seg selv. I min beskrivelse av Lehmanns karaktertrekk kalt *konkret teater* har jeg sammenlignet teaterforestillingen med en kontrakt, som i det postdramatiske teatret enten brytes eller ikke inngås i enighet.<sup>133</sup> Med dette sikter jeg til fiksjonens utdelige grenser. Sauter løser dette gjennom sin tredeling av tilskuerens tolkningsnivåer. Fiksjonen kommer her som det tredje og siste nivået, som er avhengig av det sansbare og det kunstneriske nivået. På dette tredje nivået deltar tilskueren aktivt i medskapelsen av en fiktiv verden. Vedkommende har sett et annet individ på scenen, anerkjent det som et individ i likhet med seg selv og gjort en vurdering av det artistiske nivået på forestillingen. Snur vi litt på Sauters modell ser vi at siden forestillingen starter på det sanselige nivået, så starter også meningsdannelsen her. Anita Hammer sier i et foredrag fra 2005 at Sauter skiller ut:

(..) det sanselige nivå som det grunnleggende i analysen, og den umiddelbare sanseopplevelse er hos Sauter grunnlaget for den totale teaterkommunikasjonen. En slik betraktningssmåte gir mulighet til å sette det sanselige nærvær i forgrunnen, (..)<sup>134</sup>

Teaterhendelsen kan dermed ifølge Hammer beskrives som en konkret, sanselig opplevelse.<sup>135</sup>

Anvendt på teaterhendelsen som romlig tilstedeværelse vil forholdet mellom "materien og den skapende fantasien" representere en kroppslig og stofflig tilstedeværelse som så å si fremstår i

---

<sup>131</sup> Lehmann (2006), s.100-101

<sup>132</sup> Lehmann (2006), s.102

<sup>133</sup> Se beskrivelse side 29

<sup>134</sup> Hammer, Anita: *Minne og imaginasjon i teatrale rom*, foredrag holdt på Konferanse for Estetiske Fag, Tyrifjord, 7.september 2005

<sup>135</sup> Hammer (2005)

en potensert form, hvor både språklige og sceniske elementer kan bidra til en ”matriell” virkeliggjørelse av hukommelsesbrokker og imaginasjoner.<sup>136</sup>

Lehmann skriver at det tradisjonelle teatret opererer med et lukket, fiktivt univers,<sup>137</sup> noe som skaper en avstand mellom tilskuer og utøver. Både handling og meningsdannelse foregår innenfor dette lukkede universet, men hva da med teaterforestillinger hvor denne klare avdelingen av et univers opphører å eksistere?

*Avstand og nærhet* kommer i mange ulike former, hvor avstanden til det fiktive universet er én variant. Vekslingen mellom de ulike nivåene skaper ulike varianter av avstand og nærhet. Den mest konkrete avstanden finner vi i den fysiske avstanden mellom tilskuer og utøver. Denne avstanden skiller tilskuerne og utøverne i to adskilte grupper. Likevel opplever jeg ikke at det er denne varianten av avstand som er den mest framtrædende. I *Drive-In theater* befant tilskueren seg inni en bil, fysisk adskilt fra utøveren og med en tidvis stor fysisk distanse til de ulike handlingene i scenerommet. Likevel opplevde jeg øyeblikk med stor nærhet i forestillingen, og denne nærheten oppsto på Sauters første nivå: det sanselige nivået. Hammer uttaler følgende om dette nivået: ”Det kunstneriske og symbolske nivå styres, etter min oppfatning, helt av den materielle, element-bærende sansenærheten (...).”<sup>138</sup> Den fysiske avstanden vil finne sted på det sansbare nivået, men nærheten til situasjonene som teateropplevelsen er bygget opp av finner også sted her.

Konkret teater, overskridelse av fiksjonen og den sosiale situasjonen er alle postdramatiske karaktertrekk hos Lehmann. Dette er betegnende for forholdet dette teatret har til fiksjonen. Fiksjonsuniverset er ikke lenger entydig eller klart avgrenset, og det framgår ikke alltid tydelig av situasjonene hvilket fiksjonsnivå forestillingen oppholder seg på. I visse tilfeller kan vi bli i tvil om vi overhodet forholder oss til en fiksjon, hvilket betyr at vi ikke lenger oppholder oss på Sauters tredje nivå. Vi sanser og stiller spørsmål ved det artistiske nivå ved situasjonen. Vi kan da oppleve situasjonen som vekslende mellom avstand og nærhet. Sauter hevder at det er den uavbrutte kommunikasjonsprosessen mellom utøver og tilskuer, kombinert med et tilmålt tidsperspektiv, som definerer den teatrale hendelsen. I kommunikasjonsprosessen ligger et ønske om å forstå, og her dannes mening.

---

<sup>136</sup> Hammer (2005)

<sup>137</sup> Lehmann (2006), s.99

<sup>138</sup> Hammer (2005)

Når Brecht ønsket at tilskueren skulle ha avstand til forestillingen siktet han til avstand til fiksjonen. Tilskueren skulle se fiksjonen som fiksjon, altså være klar over sin deltagelse i skapelsen av denne, samtidig som han/hun skulle se flere ulike alternativer til hvordan handlingen i fiksjonen utviklet seg. Dette kom som en reaksjon på det borgerlige teatrets benyttelse av virkemidler for å få tilskueren til å leve seg inn i handlingen. Når man lever seg inn i handlingen i en forestilling, eller kjenner seg igjen i en karakter, opplever man en nærhet til forestillingen eller karakteren. Brecht ønsket å bryte med denne tradisjonen, og ønsket derfor en mer distansert tilskuer. Det postdramatiske teatret benytter seg derimot ofte av en veksling mellom avstand og nærhet. I *Lenz* og *God hates Scandinavia* var skiftene mellom scenene tidvis så raske at det var vanskelig for tilskueren å vite innenfor hvilke fiktive rammer man oppholdt seg, hvilken fiksjon man var medskaper av. Tilskuerne som ble invitert inn på scenegulvet i *Lenz* ble bokstavlig talt aktivt medskapende i dannelsen av fiksjonsuniverset, samtidig som handlingen fikk konsekvenser for dem på det sansbare nivået. Noe av det som kjennetegner fiksjonen er avstand, og her sikter jeg til den avstanden vi trenger for å skille mellom fiksjonen og det virkelige livet. Til tross for at vi kan leve oss så mye inn i en teaterforestilling at vi nesten glemmer at det er fiksjon er det nettopp bare nesten. For tilskuerne som ble invitert inn i scenerommet opphørte denne avstanden, det fiktive laget som var en del av forestillingen smeltet sammen med deres sanseerfaringer og deres vurderinger av utøvernes artistiske nivå. Tilskueren er ikke en trent skuespiller, og vil sannsynligvis oppføre seg mer selvbevisst på scenen. Vedkommende er på scenen som seg selv, i motsetning til utøveren som er der i en forutbestemt og planlagt rollekarakter. Benytter vi oss av Sauters definisjon av den teatrale hendelsen, oppholder vi oss fremdeles innenfor det teatrale her. Men idet tilskuren blir slått i ansiktet av utøveren (som en del av ”utøvelsen av smerte” i *Lenz*) brytes fiksjonen, og tilskuer (som på dette punktet også er utøver) mister avstanden til fiksjonen fordi grensene mellom fiksjon og ikke-fiksjon ikke lenger er klare.

Avstand og nærhet kan også oppstå i fellesskapet med resten av publikum, eller i et fellesskap med utøverne. I *Drive-In theater* oppstod det nærhet til den lille tilskuergruppen jeg var en del av, og dette var sannsynligvis en konsekvens av størrelsen på gruppa. Nærhet, og spesielt den intime nærheten som oppstod her, oppstår lettere i små grupper hvor man kan kommunisere individuelt. I *Drive-In theater* delte vi en opplevelse, og eksklusiviteten i opplevelsen var også en faktor som skapte nærhet til situasjonen. Vi opplevde noe annet enn resten av publikumsgruppene, og det kunne ikke oppleves igjen. Vi vekslet mellom den private opplevelsen og den delte opplevelsen, hvor vi delte inntrykk og tolkninger. Nærheten kommer

ofte som en konsekvens av en direkte kontakt, hvor tilskueren opplever en nærhet til situasjonen, fiksjonen, andre tilskuere eller til utøveren(e). Jeg har tidligere gjort rede for Lehmanns syn på *avstand* og *nærhet*.<sup>139</sup> Der sammenlignet jeg teaterforestillingen med en samtale, og jeg har til hensikt å fortsette denne sammenligningen i det følgende.

### *3.6. Forestillingen som en samtale: er vi den stumme partneren?*

Som jeg også tidligere har kommet inn på trenger teaterforestillingen to parter for i det hele tatt å kunne eksistere: utøveren og tilskueren. I det tradisjonelle teatret er disse rollene klart avgrenset fra hverandre, men jeg vil hevde at det er et av det postdramatiske teatrets karaktertrekk å blande utøver- og tilskuerposisjonen. Det er ikke dermed sagt at det nødvendigvis oppstår tvil omkring hvem som er utøver og hvem som er tilskuer, tvilen oppstår snarere i måten disse posisjonene defineres. Tilskueren kan ikke lenger forholde seg passivt til det som skjer, mens utøveren må kommunisere *med* tilskueren, og ikke *til* vedkommende. Dette uttrykket, denne felles kommunikasjonsprosessen, mener jeg har mange fellestrekk med samtalen. I alle de tre forestillingene jeg har tatt for meg i denne oppgaven forekom det en kommunikasjonsprosess som overskred de grensene jeg er vant til å forholde meg til i det tradisjonelle teatret. I sistnevnte hender det selvsagt også at skuespillerne snakker til publikum, men da snakker de som regel også *mot* publikum framfor direkte *til* dem. Sauter og Martin anser sanseopplevelsen til tilskueren som teaterforestillingens grunnleggende nivå, det er på dette nivået tilskueren ser et individ på scenen, slik vedkommende også oppfatter seg selv som et individ. De skriver videre at dette nivået krever to deltagende parter og at det må være tilstedeværende gjennom hele forestillingen.<sup>140</sup> Kontakten mellom tilskuer og utøver er med andre grunnlaget for teateropplevelsen.

I teatret, som i samtalen, har vi på forhånd visse forventninger til forløpet og til fordelingen av ansvar. I det konvensjonelle teatret er vi vant til at vi blir tildelt en passiv rolle, slik at vi forventer denne og blir overrasket dersom forholdene endres. Jeg vil hevde at det postdramatiske teatret forventer at tilskueren tar større ansvar for sin egen opplevelse, og for medskapelsen av mening. Selv om vi blir tildelt et større ansvar er det ingen tvil om at vi deltar på utøvernes premisser. Vi kjenner sjelden til forestillingens forløp på forhånd, og vi

---

<sup>139</sup> Se nærmere beskrivelser side 24-26

<sup>140</sup> Gjentakelse fra kap.1.5, s.12

kjenner ikke til utøvernes avgrensing av forholdet mellom de ulike fiksjonene. Når vi da blir invitert eller oppfordret til å delta i forestillingen, kan denne oppfattelsen av å ha blitt invitert til interaksjon vise seg å være falsk. Etter pausen i *Lenz*, satt skuespiller Trond Espen Seim på scenegulvet og spilte på munnharpe. Det er ikke lenger uvanlig at skuespillerne befinner seg i scenerommet når vi ankommer forestillingen før start og etter pause, men vanligvis ser jeg ikke interaksjon mellom skuespillere og tilskuere. Det er mulig at forestillingens fragmenterte og lekne stil ga tilskuerne mer mot til interaksjon, jeg opplevde i hvert fall at tilskuere tilbød Seim godteri, og at det oppstod småprat før forestillingen tok til igjen. Dette skjedde også underveis i forestillingen, når skuespillerne ikke var direkte involvert i en scene, men likevel oppholdt seg i scenerommet. Vi fikk altså delta i samtale under forestillingen, men utelukkende på dens premisser. Det ville neppe blitt akseptert hvis tilskuerne henvendte seg til skuespillerne midtveis i en scene, eller tilbød vedkommende en slurk brus med mindre han/hun oppmuntret til dette. Vi deltar altså aktivt kun når vi blir bedt om det. Samtidig foregikk den direkte interaksjonen i *Lenz* på sviktende premisser. Tilskuerne som ble invitert inn i scenerommet ble forsikret om at ”det ikke var farlig.” Etter hvert viste det seg at de måtte danse foran de resterende tilskuerne, samt demonstrere *smerte* og *kjærlighet* sammen med skuespillerne. Skuespillerne i *Lenz* hadde naturligvis oversikt over hendelsesforløpet gjennom hele forestillingen, og kunne med letthet veksle mellom de ulike fiksjonslagene og de ulike fiktive karakterene. Tilskuerne innehar derimot ikke denne kunnskapen, og for deres vedkommende oppsto det forvirring omkring hvilket fiktivt nivå utøverne opererte på. Bruddene med de ulike fiksjonene var ikke ekte brudd i den forstand at de var uplanlagte. Bruddene var snarere en del av forestillingsstrukturen, og slik sett ikke brudd med selve forestillingen. Derimot brøt forestillingsformen med det konvensjonelle sal-scene-forholdet hvor tilskueren befinner seg utenfor scenerommet utelukkende som betrakter. I *Lenz* ble tilskuerens tilstedeværelse påpekt av utøverne, og dermed ble også kommunikasjonen mellom utøvere og tilskuere mer direkte. Dette gir forestillingen formmessig likhet med samtaleformen, i en samtale hvor premissene legges av den ene parten. Både *Lenz* og *Drive-In theater* hadde klare retningslinjer som tilskueren skulle følge. Sistnevnte hadde et regelverk for ønsket oppførsel fra tilskuer som både var publisert på deres nettsider og i et program som ble utdelt ved tilskuers ankomst til *Drive-In theater*. *Lenz* ble spilt på et institusjonsteater hvor tilskuerne som regel kjenner til konvensjonene som rammer inn forestillingen. Dette betyr at tilskueren er vant til å forholde seg til adskilte tilskuer- og utøverposisjoner, og blir overrasket når disse ikke lenger holdes helt adskilt. I *Lenz* forekom det interaksjon mellom disse posisjonene, men premissene som ble forespeilet tilskueren fra utøvers side viste seg



underveis å være falske. Dermed får man en framvising av makt fra den ene parten(utøver) og en påminnelse ovenfor den andre(tilskuer) om på hvilke premisser forestillingen finner sted. Tilskueren inviteres bokstavlig talt inn i scenerommet, og inn i direkte dialog med utøverne, for så å bli avvist. Samtalen domineres av den ene parten som inviterer til dialog, for så å iredettesette den andre parten når oppfordringen følges. Dette er allikevel risikofylt for utøvers del, da denne i teorien gir fra seg noe av kontrollen den innehar i sin posisjon. Ved å overlate deler av handlingen til tilskueren, overlates også deler av kontrollen, og dermed makten, til denne parten. Men tilskuer våger muligens ikke å ta denne makten? Hvis tilskuer hadde gjort dette ville det ikke bare rokket ved maktbalansen, det ville også stilt spørsmål ved situasjonens teatrale ramme. Tilskueren er nærmest tvunget til å overlate ansvaret til utøver og samarbeide på dennes premisser for at fiksjonen skal kunne finne sted. Tilskuer må delta aktivt i samtalen kun når det oppfordres til dette fra utøvers side.

Som tidligere nevnt opplevde jeg en annen form for samtale i møtet med forestillingen *What is thinking?* med det belgiske teaterkompaniet Exiles.<sup>141</sup> Der var formen på samtalen mer konsekvent gjennom hele forestillingen. Tilskueren ble trukket inn i en samtale, hvor man følte seg forpliktet til delta med små tegn på at man fulgte med i samtalen gjennom små nikk og smil. I dette eksempelet ble man også dyttet ut igjen, om jeg kan benytte en slik beskrivelse, gjennom avbrytelser i samtalen. Men når samtalen ble plukket opp igjen, var formen den samme. Vår tilstedeværelse ble anerkjent og vi ble avkrevd en stille deltagelse, og vi deltok i samtalen på disse premissene.

Teaterforestillingen som *tilstedeværelse* øker også likheten med samtalen. Ser man teaterforestillingen som en samtale kan man sammenligne noen postdramatiske teaterforestillinger med samtaler hvor det ikke nødvendigvis er innholdet i samtalen som interesserer oss, men snarere samtalen som sådan. Selve selskapet blir viktigere enn tema for samtalen, og slik kan det tidvis forholde seg innenfor teatret også. I *Drive-In theater* opplevde jeg at selve samværet var viktigere enn innholdet. Sammenligner man denne forestillingen med *God hates Scandinavia* finner jeg i sistnevnte en større vektleggelse av innholdet. Også her forekom det tidvis direkte kommunikasjon mellom utøver og tilskuer, men i likhet med *What is thinking?* gjorde denne seg gjeldende som en stille deltagelse. Tilskuerne lyttet og kom med kommentarer når det ble oppmuntret til dette, og utøverne sørget dermed for å holde

---

<sup>141</sup> Se beskrivelse s.24

på tilskuernes oppmerksomhet. I *Drive-In theater* var samtalen mellom de forskjellige tilskuerne mer framtrædende enn samtalen mellom tilskuer og utøver. Men i tilstedeværelsen av begge parter finnes det en stille samtale, og på tross av at tilskueren fremdeles må delta på utøvers premisser gis det stor frihet på flere nivåer. Likestillingen av elementene og forekomsten av simultane sekvenser i scenerommet ga tilskueren frihet til selv å velge hvor oppmerksomheten skulle rettes. Dette gir igjen utøveren en tilbakemelding på hva tilskueren synes er mest interessant. I tillegg hadde tilskueren friheten til å påvirke sine medtilskueres blikk underveis i opplevelsen på en annen måte enn i den tradisjonelle teatersalen. Claire de Wangen sier selv følgende om hensikten bak hennes arbeider:

Jeg ønsker at skuespillerne og materialet skal forholde seg til publikum på fiksjonens premisser, men fortolke publikums tilstedeværelse og reaksjoner i overensstemmelse med det fiktive universets egen logikk. Publikum skal således oppleve seg selv som en del av dette universet men samtidig løsrevet og utenforstående.<sup>142</sup>

De Wangens beskrivelse er i overensstemmelse med mine egne beskrivelser og erfaringer, uavhengig av hverandre. Min opplevelse av en stille, men likevel direkte, kommunikasjon med utøverne i *Drive-In theater* var i overensstemmelse med deres hensikt. De Wangen skriver videre:

Fiksjonen og hendelseslandskapet har sine rammer, men er åpner (sic.) også for det tilfeldige. Jeg ønsker at dynamikken mellom hendelseslandskapet, skuespillerne og publikum skal være fluktuerende. At det skal gis rom for en nerve, en risiko en uforutsigbarhet og en egenartet intimitet.<sup>143</sup>

Utøverne er dermed klare over risikoen det innebærer å gi tilskueren en større frihet, og samtidig også intimiteten som friheten kan føre til. Dette viser også en bevissthet rundt teatrets egenart, nemlig det jeg velger å kalle *her-og-nå-aspektet*. Den gjensidige kontakten og vissheten om at det som utspiller seg skjer i øyeblikket og derfor ikke kan gjentas.

Som eksemplene ovenfor viser, er ikke forholdet mellom sal og scene lenger avklart. Innenfor det nye teatret veksles det mellom ulike fiksjonslag, og ulike meningsnivåer og aspekter, slik at både tilskuer og utøver opptrer innenfor vekslende nivåer. Nivåene veksler så raskt at det ofte er vanskelig å skille mellom dem. Og som det også fremgår av min gjennomgang, deltar vi fremdeles på utøvers premisser, noe som delvis blir vårt valg.

---

<sup>142</sup> de Wangen (2006)

<sup>143</sup> de Wangen (2006)

### 3.7. Norsk postdramatisk teater?

Alle de tre valgte forestillingene hadde karaktertrekk som i henhold til Lehmanns palett av karaktertrekk kunne sies å være postdramatiske. Men hva sier de om det norske teatrets forhold til det postdramatiske teatret?

Både *God hates Scandinavia* og *Lenz* hadde en rammefortelling eller et tema som bandt forestillingen sammen, hvilket betyr at teksten i disse to forestillingene hadde en svært framtredd plass. Lehmann trekker fram mangelen på hierarki av de ulike elementene som det viktigste karaktertrekket ved det postdramatiske teatret. Hvordan stiller så disse to forestillingene seg i forhold til dette? Jeg opplevde at mye av framdriften i *God hates Scandinavia* lå i teksten, og at fysisk handling kom mer som en forlengelse av eller konsekvens av teksten, enn som selvstendige enheter ved siden av den. Hvis vi forholder oss til Arntzens definisjon av *visuell performance/dramaturgi*<sup>144</sup> ser vi at dette ikke er et sentralt element i *God hates Scandinavia*. Som tidligere nevnt så jeg forestillingen som bygget opp av ulike sekvenser, noe som ga den et episk preg. Likevel hadde den verken aristotelisk eller episk dramaturgi. I min postdramatiske lesning av forestillingen fant jeg flere postdramatiske trekk ved den. Lehmann skriver at karaktertrekkene ikke er ment som en "sjekkliste" hvor man krysser av for å kontrollere hvorvidt noe er postdramatisk, men snarere begreper som kan gjøre det enklere å forstå det postdramatiske teatret, og alle dets dimensjoner av tegnsystemer.<sup>145</sup> Det postdramatiske teatret presenterer ikke nødvendigvis handling, i det minste ikke slik vi vanligvis forholder oss til *handling*. "Postdramatic theatre is a theatre of states and of scenically dynamic formations."<sup>146</sup>, skriver Lehmann. Teatret forteller historier, men det benytter seg ikke nødvendigvis bare av tekstbaserte handlinger. Også kroppen, lyset og lyden kan fortelle egne historier. Og selv i benyttelse av tekstbaserte historier avviker disse fra det konvensjonelle teatrets benyttelse av historiefortellingen.

Jeg har nå allerede etablert at alle forestillingene har postdramatiske trekk, og i henhold til Lehmanns inndeling i postdramatiske karaktertrekk vil dette si at det klart finnes vesentlige

---

<sup>144</sup> Se side 27 for nærmere beskrivelse.

<sup>145</sup> Lehmann (2006), s.82

<sup>146</sup> Lehmann (2006), s.68

uttrykk for et postdramatisk teater i Norge. Siden de kommer fra tre ulike tradisjoner vil jeg nå se hvordan de skiller seg fra egne tradisjoner, samt det dramatiske teatrets tradisjon.

### *3.7.1. Tradisjoner og brudd med disse.*

Alle forestillingene jeg har diskutert i oppgaven kommer fra ulike tradisjoner, og står således for ulike brudd med sine respektive tradisjoner. Jeg har ønsket å se på forestillinger fra ulike tradisjoner for å se etter et stort spekter av postdramatisk teater, og for å teste ut et begrepsapparat på disse forestillingene, som skiller seg fra hverandre i bakgrunn, men som likevel har noen formmessige likheter. Formspråket i både *Drive-In theater* og *God hates Scandinavia* står i gjeld til det tverrestetiske feltet, til tross for deres ulike formuttrykk. Torshovteatret er derimot en underavdeling tilhørende Nationaltheatret, og er dermed sterkere tilknyttet en tradisjonell teatertradisjon. De ulike teaterscenene har ulike profiler, og er med på å opprettholde ulike tradisjoner. Som publikum er vi muligens også med på opprettholde noen av disse tradisjonene gjennom våre forventninger. Vi forventer at de nasjonale og regionale scenene skal ivareta en del tradisjoner, samtidig som vi forventer å bli utfordret i vårt teatersyn på de mer eksperimentelle scenene. Vi forventer at scener som Black Box Teater, Teaterhuset Avant Garden og BIT Teatergarasjen skal presentere forestillinger som vi opplever som grenseoverskridende innenfor teatersjangeren. Men når det grenseoverskridende blir gjentatt mange nok ganger blir dette en del av normen, eller en ny norm.

*Lenz* blir stående som et brudd med en tradisjon i det teaterbygg som er dens ramme, spesielt i sin behandling av tekst. Nationaltheatret er den institusjonen vi forventer skal ivareta tradisjon og arv, og hvor det er vanlig praksis at teksten er det bærende element. Denne dramatiske praksisen er godt etablert her, noe som gjør *Lenz* til et kraftig brudd med tradisjon. Publikumsgruppen ved dette teatret har etter hva jeg erfarer et høyere aldersgjennomsnitt enn de øvrige teaterstedene jeg har benyttet, og i den grad vi kan snakke om et borgerlig teater blir Nationaltheatret en representant for dette. Det er derfor spesielt interessant å se at også institusjonsscenene tar opp i seg tendensene fra det nye teatret, og slik blir en representant for det. Muligens viser dette at både institusjonsscenene og deres publikum ønsker å eksperimentere med teatrets konvensjoner. Samtidig må det understrekes at Torshovteatret er en underavdeling til Nationaltheatret, og står litt utenfor institusjonstradisjonen. Det konvensjonelle teatret har her etablert en egen scene for å utforske teatrets grenser i et

grenseland mellom det konvensjonelle og ikke-konvensjonelle teatret, og etablerer således sitt eget eksperimentelle teaterbygg.

Black Box Teater skriver om seg selv at “det er scenekunstheltet selv, og utviklingen i dette, som setter dagsorden for teatrets program.”<sup>147</sup> Det regnes som en scene for fri scenekunst, og det er derfor ikke overraskende at man her finner representanter for det nye teatret.

Publikumsgruppen som frekventerer Black Box Teater vil forvente dette, derimot kan man anse *God hates Scandinavia* som et brudd med den såkalt *høykulturelle* kunsten som ofte presenteres her. Stilen til Sons of Liberty er mer upretensiøs og direkte enn det som er tradisjon på Black Box Teater. Nettopp publikums høykulturelle utgangspunkt, og framvisningen av denne, gjør forestillingen morsom.

*Drive-In theater* blir derimot stående mer for seg selv, da den ikke tilhører en spesifikk tradisjon. Det er min lesnings sterkeste representant for postdramatisk teater, samtidig som den nekter å gå inn i en tradisjon eller kategori. Den tilhører en tradisjon som har sitt opphav utenfor teatret, hvor performanceart og lek med teatrets form er med på å utvide teaterdefinisjonen. Den blander ulike kunstsjangre, og er slik sett den av forestillingene som ikke bryter med egen tradisjon. Claire de Wangen har et uttalt ønske om å arbeide utenfor etablerte kunstarenaer for å utforske forholdet til de fysiske omgivelsene til teateropplevelsen. Men også for å utforske dynamikken mellom utøvere og tilskuere. *Drive-In theater* blir dermed stående som representant for den informerte utøveren innenfor det postdramatiske teatret.

### 3.7.2. Flere eksempler på det postdramatiske.

På Black Box Teater har jeg opplevd flere møter med forestillinger jeg leser som postdramatiske. Blant annet hadde forestillingen *Auvirkomma veiklinga* i regi av Goro Tronsmo flere postdramatiske trekk. Den hadde ingen overordnet fabel, men bestod i likhet med *God hates Scandinavia* av ulike situasjoner som avløste hverandre. Forestillingen benyttet seg av et avlangt scenerom hvor tilskuerne hadde like stor utsikt til hverandre, og hverandres reaksjoner, som til utøverne. Utviklingen lå også her først og fremst i teksten, men

---

<sup>147</sup> Fra teatrets hjemmesider: [http://www.blackbox.no/docs/2006\\_02/info/info.php](http://www.blackbox.no/docs/2006_02/info/info.php) [lest 8.desember 2006]

uten at sekvensene fulgte som logiske konsekvenser av hverandre. Forestillingen *BIG BAG – det store mysteriet* som ble arrangert i regi av Black Box Teater samme vinter kan også leses som et eksempel på postdramatisk teater. Forestillingen ble spilt i nabolokalet til Black Box Teater, og besto av et stort rom i et tidligere fabrikklokale. *BIG BAG – det store mysteriet* bygget på en historie, men denne var ikke overordnet de resterende elementene. I tillegg hadde forestillingen det postdramatiske teatrets sosiale karakter, gjennom en plassering av tilskuerne omtrent midt i spillområdet. Utøverne snakket ikke til tilskuerne, men de beveget seg svært nær dem og kommuniserte med dem mellom de ulike sekvensene. Et live-band spilte mellom sekvensene og knyttet disse sammen, samt en dj som også inngikk i selve handlingen, ga forestillingen sosiale rammer. Nok et likhetstrekk til *God hates Scandinavia* er *BIG BAG – det store mysteriets* blanding av ulike sjangre og referanser til ulike populærkulturfenomener, som vampyrfilmer og detektivhistorier. Samtidig var ingen av dem rendyrket, og tilskueren måtte selv finne innfallsvinkel til forestillingen. I tillegg vil opplevelsen variere sterkt hos de ulike tilskuerne. Fordi forestillingen bygger på et stort spekter av referanser, vil opplevelsen være avhengig av hvilke referanser tilskuerne gjenkjenner og hvordan de velger å tolke disse.

Forestillingen *Karma Lounge* av KarmaConsult er enda et eksempel på scenekunst som utforsker den sosiale siden ved teatret. Tilskuerne ble budt inn i en sal hvor de fikk sitte i halvsirkel rundt spillområdet, på puter på gulvet. Akkompagnert av en cellist holdt utøverne trekning av et lotteri. Tilskuerne fikk utdelt lodd ved ankomsten, og det var disse som ble trukket i lotteriet på scenen. Vinnerne fikk premier i form av det utøverne kalte ”kaffe-danser”, ”genmanipulerte danser med tekster deklamert av utøverne” og hvite ballonger med tom emballasje festet til tråden. Vinnerne fikk valgmuligheter og fikk velge sine premier, slik ble de aktive deltakere i forestillingen. Underveis ble det også servert te og kaker, og hele forestillingen hadde en svært sosial form. Samtidig lå det en kritikk av et utseendefokusert samfunn i tekstene, uten at dette føltes påtrengende eller moraliserende. Off-off

Ibsenfestivalens forestilling *Et dukkehjem* på Hausmania er et annet eksempel på postdramatisk teater i Norge. Den hadde en fragmentert framstilling av Ibsens tekst, hvor alle skuespillerne var ikledd masker og beveget seg som om de var dukker som ble styrt via tråder av andre. Alle karakterene ble drept flere ganger i løpet av forestillingen, uten at dette fikk videre konsekvenser for handlingen. Forestillingen var en svært bearbeidet utgave av Ibsens tekst, hvor mesteparten av replikkene kom via høytalere. Disse var igjen lydklipp fra en eldre fjernsynsteaterutgave av dramaet. Avslutningsvis kledde en av utøverne seg naken, med

unntak av en babymaske på hodet, og raserte kulissene til forestillingen fullstendig. Underveis ropte han til tilskuerne ”jeg er bare et menneske!” og ”jeg har fullmakt!” i en mikrofon. Mikrofonen fungerte ikke da jeg så forestillingen, og dermed ble det bare mulig å tyde deler av det som ble sagt. Referansepunktene til andre kunst- og kulturfenomener var mange, og i motsetning til KarmaConsult var den påtrengende uten at det framgikk klart hva utøverne ville oss.

### *3.8. Avsluttende ord.*

Norge er et relativt lite land, og vi har derfor et noe begrenset kulturtilbud i forhold til andre europeiske land. Vi har likevel et godt og variert utvalg av frie teaterkompanier og scenekunstnere, og i deres formspråk ser jeg mange tendenser mot det postdramatiske teatret. Også innenfor institusjonsscenene finner jeg en utvikling bort fra det tradisjonelle dramatiske teatret, men her er fabelen fremdeles overordnet de øvrige elementer og følgelig mindre åpenlyst postdramatisk.

Ulike sceniske sjangre har tradisjonelt hatt avgrensinger som sikrer en definisjon av egen sjanger, distansert fra de øvrige sceniske sjangrene. Dansen definerer seg som dans blant annet gjennom avgrensninger til teatret. Det blir nesten like viktig å etablere hva noe *ikke* er for å kunne definere dets egenart. Vi trenger avgrensinger for å kunne definere noe, for både å kunne skille de ulike objektene omkring oss fra hverandre, og oss selv fra disse, trenger vi avgrensinger. Men idet man setter grenser vil det etter all sannsynlighet finnes noen som ønsker å krysse eller sprengte disse grensene. Følgene av dette er at når man stadig stiller spørsmål ved grensene får man en kontinuerlig rettferdiggjørelse av en form. Formen må utvikle seg, eller rettferdiggjøre hvorfor den ikke gjør det, i takt med de utfordringer den møter fra utøverne innenfor egen sjanger. Dermed reetableres bestående former, nye oppstår og mange endrer seg underveis.

Tilskuerne som ankommer en teatral hendelse ankommer alle med ulik bakgrunn og med ulike forutsetninger for å delta i den kollektive meningsdannelsen. Danser og koreograf Hooman Sharifi har uttalt at tilskuerne som ankommer en forestilling har forskjellig bakgrunn, forskjellige meninger og har hatt forskjellige dager før de ankommer forestillingen,

og at det derfor er vanskelig å behandle dem som én kropp.<sup>148</sup> Innenfor deler av det nye teatret, som benytter seg av postdramatiske strategier, fokuseres det mer på en individuell opplevelse enn på en kollektiv forståelse av en hendelse. Utøverne må da gi fra seg noe av den kontrollen de gjerne har over den teatrale hendelsen i det tradisjonelle teatret, og i stedet la kommunikasjonen med tilskueren være en del av hendelsen og meningsdannelsen. Tilskueren må på sin side ta en del av ansvaret for hvilket utbytte vedkommende skal ha av en teatral hendelse. Innenfor det postdramatiske teatret må tilskueren delta i produksjonen av mening da utøveren ikke presenterer en ferdig mening. Innenfor deler av det postdramatiske teatret vil denne meningen være vanskelig å definere, men den kan ligge i selve tilstedeværelsen. I tillegg skapes det rom for svært individuelle og personlige tolkninger, og fordi meningen bare antydes kan tilskueren lese inn nærmest hva som helst. Forestillingen fungerer da som et slags refleksjonssted, hvor tilskuere og utøvere er samlet, og deler en opplevelse uten at det legges spesielle føringer på hvordan opplevelsen skal leses. Tilstedeværelsen gir tilskueren rom til å reflektere over eget liv og la seg inspirere av det som foregår i forestillingen. Kommunikasjonsprosessen som foregår mellom tilskuer og utøver kan sette i gang tankeprosesser hos begge parter, og ulike meningsdannelser som formuleres og reformuleres kan være av like stor verdi som et klart formulert budskap.

---

<sup>148</sup> Fra samtale med Hooman Sharifi 18.mars 2006.



*Litteraturliste:*

Alvesson, Mats og Sköldbér, Kaj: *Tolkning och reflektion*, Studentlitteratur, 1994

Aristoteles: *Om Diktekonsten*, Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1989/1997

Arntzen, Knut Ove: "Nye tendenser i teatret: Parateater og visual performance" i *Spillerom*, 10/1984

Arntzen, Knut Ove: "Visual performance og prosjektteater i Skandinavia", fra *Spillerom*, nr.1(0), 1990

Bastiansen, Tor: *Teatret som forskningsgjenstand*, 1983, fra kompendiumsamlingen "Modul A: Fagdidaktikk og eldre teaterhistorie" for teatervitenskap grunnfag, Universitetet i Bergen, Høsten 2001

Bjørneboe, Jens: *Om Brecht*, Pax Forlag, 1976

Brecht, Bertolt: *Flyktningesamtaler*, H. Aschehoug og Co, 1962

Brecht, Bertolt: *The Messingkauf Dialogues*, Methuen Drama, 1965/2002

Brecht, Bertolt: *On Theatre*, Methuen Drama, 1964/2001

Brecht, Bertolt: *Vår tids teater*, J.W. Cappelens Forlag, 1959

Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*, Sheed and Ward Ltd/The Crossroad Publishing Company, 1975/1989

Gran, Anne-Britt: *Arven fra Brecht i postmoderne teater*, publisert i "Norsk Shakespeare Tidsskrift", nr 2/2002

Hammer, Anita: *Minne og imaginasjon i teatral rom*, foredrag holdt på Konferanse for Estetiske Fag, Tyrifjord, 7.september 2005

Hammer, Anita: "Roller på internett: Befriende kreativitet eller schizofrent samvær?", artikkel fra Tidsskriftet *Drama*, nr.2, 2005

Jürs-Munby, Karen i Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006

Kirby, Michael: *Happenings*, Michael Kirby, 1966

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006

Martin, Jaquelin and Sauter, Willmar: *Understanding Theatre*, Almqvist & Wiksell International. Stockholm, 1995

Sauter, Willmar: *The Theatrical Event*, University of Iowa Press, 2000

Schnechner, Richard: "Axioms for Environmental Theatre", fra *The Drama Review*, 0 (39), 1968, s.41-64

*Litteraturliste over oppslagsverk:*

Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*, Solum Forlag, 2000.

Bentley, Eric: *The Life of the Drama*, Methuen & Co ltd, 1965

Brockett, Oscar G.: *History of Theatre, Eighth Edition*, Allyn and Bacon, 1999

Butler, Judith: *Gender Trouble*, Routledge, 1999

Carlson, Marvin: *Performance; a critical introduction*, Routledge, 1996/2004

Crowther, Jonathan (red.): *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 1995

Fortier, Mark: *Theory/Theatre*, Routledge, New York, 1997/2002

Fuchs, Elinor: *The Death of Character*, Indiana University Press, 1996

Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen: *Dramaturgi*, Universitetsforlaget, 2005

Goldberg, RoseLee: *Performance Art*, Thames and Hudson Ltd, 2001

Gran, Anne-Britt: *Vår teatrale tid*, Dinamo Forlag, 2004

Gronemeyer, Andrea: *Teater*, J.W. Cappelens Forlag AS, 1996

Halberstam, Judith: *Female Masculinity*, Duke University Press, 1998

Leach, Robert: *Makers of Modern Theatre*, Routledge, 2004

Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa: del 1*, Spillerom, 1992

Reinelt, Janelle G. og Roach, Joseph R.: *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, 1992

Rosenberg, Tiina: *Queerfeministisk Agenda*, Bokförlaget Atlas, 2002

Trolie, Tor B.: *Skuespillerkunst i kontekst*, Høyskoleforlaget AS, 2005

*Internettreferanser:*

de Wangen, Claire: <http://www.dewangen.com/> [lest 3.desember 2006]

Black Box Teaters hjemmesider: [http://www.blackbox.no/docs/2006\\_02/info/info.php](http://www.blackbox.no/docs/2006_02/info/info.php) og [http://www.blackbox.no/docs/2006\\_02/prog/01.php](http://www.blackbox.no/docs/2006_02/prog/01.php) [lest 6.desember 2006]

*Drive-In theater*, program utdelt ved forestilling, samt nettside; [www.drive-in.no](http://www.drive-in.no) og [http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_rules.html](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_rules.html) [lest 6.desember 2006]

*Forestillingsliste:*

*Aalst* v/Black Box Teater, Store Scene. Kompani: Victoria. Av: Pol Heyvaert og Dimitri Verhulst. Regi: Pol Heyvaert. [sett 27.april 2006]

*Auvirkomma veiklinga* v/Black Box Teater, Lille Scene. Regi og konsept: Goro Tronsmo. [sett 31.mars 2006]

*BIG BAG – det store mysteriet* v/ Black Box Teater, Sjokoladefabrikken. Av og med: C. Bjørndalen, M. Ekhougen, E. Magnus med flere. [sett 17.mars 2006]

*Black Beauty* v/Black Box Teater, Store Scene. Av og med: Copycat Syklus. [sett 1.mars 2006]

*Don Quijote* v/Black Box Teater, Store Scene. Koreograf: Øyvind Jørgensen. [sett 23.april 2005]

*Drive-In theater*; v/Claire de Wangen. Spilt på parkeringsplass på Grünerløkka i Oslo. Av: Claire de Wangen. [sett 26.august 2005 ]

*Duell: Sons of Liberty II* v/Black Box Teater, Lille Scene. Av og med: Sons of Liberty (Stina Kajaso og Lisa Lie). [sett 4.desember 2005]

*En tjener for to herrer* v/Nationaltheatret, Hovedscenen. Av: Carol Goldini. Regi: Kjetil Bang-Hansen. [sett 23.februar 2006]

*Et dukkehjem* v/Grusomhetens Teater. Av: Henrik Ibsen. Off-off Ibsenfestivalen. Regi: ? [sett 22.august 2006]

*Et spansk stykke* v/Nationaltheatret, Amfiscenen. Av: Yasmina Reza. Regi:Thea Stabell. [sett 29.april 2006]

*Exquisite Pain* v/ Forced Entertainment. På Nasjonalmuseet i Oslo. Av: Sophie Calle. Regi: Tim Etchells. [sett 20.august 2005]

*God hates Scandinavia – Sons of Liberty III* v/Black Box Teater, Store Scene. Av og med: Sons of Liberty. [sett 31.mars 2006]

*Hospitalet* v/ Jo Strømgren Kompani på Nationaltheatret, Amfiscenen. Regi: Jo Strømgren. [sett 4.september og 10.november 2005]

*Karma Lounge* av KarmaConsult ved Bærum Kulturhus. Av og med: KarmaConsult (Ellen Johannesen og Ulf Nilseng). [sett 29.oktober 2005]

*Lenz* v/Torshovtheatret (Nationaltheatret), Hovedscenen. Av: Georg Büchner (oversatt av Jon Fosse). Regi: Armin Petras. [sett 10.februar, 16.mars og 21.mars 2006]

*Puppetmaster* v/Nico Raes i Nasjonalmuseets Auditorium. Av og med: Nico Raes. [sett 2.september 2005]

*Putemannen* v/Den Nationale Scene, Småscenen. Av: Martin McDonagh. Regi: Yngve Sundvor. [sett 25.november 2004]

*Renset*, Den Nationale Scene, Bergen, høsten 2002

*What is thinking?* v/Exiles, Black Box Teater, Lille Scene. Av og med: Exiles (Carly Wisj og Ryszard Turbiasz). [sett 27.april 2006]

*Andre kilder:*

Lydopptak fra forestillinger:

-*Drive-In theater* [28.august 2005]

-*God hates Scandinavia* [31.mars 2006]

-*Lenz* [10.februar 2006]

Samtaler med:

-Synnøve G.Wetten [28.februar 2006]

-Hooman Sharifi [14.mars 2006]

Program fra forestillinger:

*Aalst*, utgitt av teaterkompaniet Victoria, 2006

*Drive-In theater*, utgitt av *Drive-in* v/Claire de Wangen

*God hates Scandinavia*, utgitt av Black Box Teater, 2006

*Lenz*, utgitt av Torshovteatret, 2006

Bilder:

-Forsidefoto: fra *Drive-In theaters* hjemmeside: [http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_intro02.htm](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_intro02.htm) [lest 7.desember 2006]

-Pressebilder fra forestillingene:

[http://www.drive-in.no/drive\\_in\\_web/drive\\_in\\_presse\\_bilder.html](http://www.drive-in.no/drive_in_web/drive_in_presse_bilder.html) [lest 7.desember 2006]

[http://www.blackbox.no/docs/2006\\_02/presse/01\\_presse.php](http://www.blackbox.no/docs/2006_02/presse/01_presse.php) [lest 7.desember 2006]

<http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Presserom/PRESSEBILDEARKIV/G-M/Lenz/> [lest 7.desember 2006]

## SAMMENDRAG:

Oppgaven tar for seg det postdramatiske teatret i Norge anno 2006. Min hovedproblemstilling har vært å lete etter postdramatiske teknikker i bruk på norske teaterscener. Derfor har jeg tatt utgangspunkt i Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre*, og oversatt og samlet hans oversikt over karaktertrekk i det postdramatiske teatret til norsk. Lehmanns opprinnelige 11 karaktertrekk har i min oppgave blitt samlet til fem, og med utgangspunkt i disse har jeg gjort tre postdramatiske lesninger av norske oppsetninger. Som et samlende tema for oppgaven har jeg valgt Lehmanns kategori '*warmth and coldness*', som jeg har kalt '*avstand og nærhet*.' Oppgaven omhandler *tilskuerens* rolle innenfor det postdramatiske teatret, og i likhet med Willmar Sauter og Jaquelin Martin ser jeg kommunikasjonen mellom tilskuer og utøver som grunnleggende for teaterforestillingen. Det er denne prosessen som danner utgangspunktet for oppgaven.

Oppgaven er tredelt, hvor jeg i første del gjør rede for mitt teoretiske utgangspunkt. Min metodiske framgangsmåte gjennomgås, og jeg har her valgt å støtte meg til Willmar Sauter, Jaquelin Martin og Hans-Georg Gadamer. Lehmanns teorier og karaktertrekk blir også gjort rede for i denne delen, samt Bertolt Brechts teorier. I oppgavens andre del gjør jeg postdramatiske lesninger av forestillingene *Drive-in theater*, *God hates Scandinavia* og *Lenz*, før jeg i oppgavens tredje, og siste, del diskuterer disse postdramatiske analysene. Jeg diskuterer også Brechts teorier i forhold til det postdramatiske teatret, og hvorvidt det postdramatiske teatret er et brudd med disse teoriene. Kommunikasjonsprosessen som finner sted underveis i teaterforestillingen mellom tilskuer og utøver diskuteres også her. Avslutningsvis diskuterer jeg de tre forestillingene i forhold til tradisjonene de tilhører.